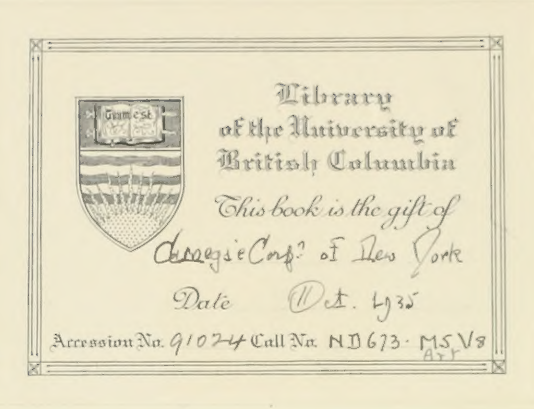
MEMLING









MEMLING



KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

VIERZEHNTER BAND

*



MEMLING

DES MEISTERS GEMÄLDE

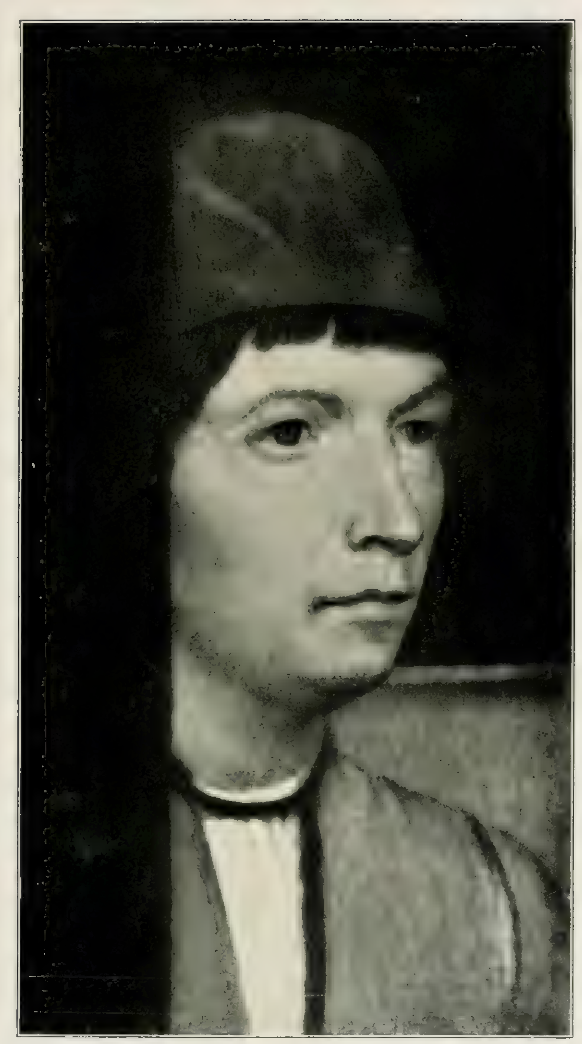


IN 197 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON KARL VOLL (†)

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG

DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
Printed in Germany



*Chatsworth, Duke of Devonshire

Selbstbildnis Memlings
(Ausschnitt aus dem linken Flügel des Triptychons auf S. 2/3)
Portrait of Memlinc Um 1468 Portrait de Memling
(Detail of the left wing of the triptych p. 2/3) (Détail du volet à gauche du triptyque p. 2/3)



INHALTS-ÜBERSICHT



Weibliches Bildnis, 1479 datiert
Nach einem Stich des verschollenen Memlingschen Originalgemäldes

HANS MEMLING

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Das fünfzehnte Jahrhundert hat in der Geschichte der menschlichen Kultur eine ganz hervorragende Bedeutung. Es herrscht Frühlingsstimmung in ihm. Jugend und kräftiges Wachstum, kühne Entdeckertätigkeit und frische Künstlerfreude sind seine Wahrzeichen, und sie sind es so sehr, daß wir diese Zeit als eine ganz besonders selbständige sowohl dem Mittelalter wie der späteren Kunst sozusagen gegenüberstellen dürfen. Sie hat den Bruch mit der mittelalterlichen Art vollzogen, hat auch den Stil der neueren Zeit vorbereitet, aber diesen hat sie noch nicht ganz reif ausgebildet. So ist das Alte fort und das Neue noch nicht ganz da: jedoch jung und grün ist das Saatfeld.

Solche Einschätzung ist im allgemeinen richtig: wenn wir dann näher zusehen, finden wir, daß gerade dieses Jahrhundert schließlich doch nicht unter dem einen Begriff der Jugend zusammenzufassen ist. Die wahrhaft ungeheure Triebkraft, die damals das ganze künstlerische Leben erfüllte, hat sich wohl zunächst darin geäußert, daß nun einmal die grundsätzlich neuen Elemente gebracht wurden, aus denen die nächsten Jahrhunderte bis zur großen Katastrophe der Französischen Revolution in immer mehr komplizierten Permutationen und Entwicklungsreihen die sogenannte neuere Kunst hervorbrachten. Das fünfzehnte Jahrhundert hat aber auch, dank eben dieser großen Energie, selbst innerhalb des Stiles, durch den es sowohl von der mittelalterlichen wie von der Renaissance-, Barock- auch Rokokokunst getrennt wird, eine rasch wechselnde Entwicklung durchlaufen. Quattrocentomalerei ist freilich immer wieder Quattrocentomalerei, gleichviel ob ein Werk um 1430 oder um 1490 gemalt worden ist. Aber die Bilder der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sehen doch ganz anders aus als die vom Ende. Es war ein weites Gebiet, das damals der Kunst neugewonnen worden ist. Die Meister, die an der Arbeit waren, haben zwar ihre besonderen, im Charakter der Zeit gelegenen Ziele verfolgt, dabei aber doch auch innerhalb des unendlich großen Terrains die Grenzen sehr weit hinausgeschoben, gewissermaßen der Zukunft vieles vorwegnehmend. Daher kommt die in alter Kunst besonders anerkennenswerte Vielseitigkeit und Wechselfähigkeit des Quattrocentostils. Das läßt sich endlich nicht nur beobachten, wenn man die gesamte europäische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts betrachtet, sondern gilt auch für die einzelnen Völker. Sogar die Niederländer, die doch damals einen sehr strenggefügten Stil ausgebildet hatten, zeigten sich höchst wandlungsfähig. Es gibt eine zwar nicht sehr große, aber immerhin nicht unbeträchtliche Anzahl von Meistern unter ihnen, die sich im allgemeinen so ähnlich sehen, daß sie bis vor kurzem immer wieder miteinander verwechselt wurden, und

doch haben sie sich bei der durch die neuere Wissenschaft vorgenommenen Prüfung als grundverschieden erwiesen. So ist Jan van Eyck scharf von Rogier van der Weyden und dieser wieder von Dirk Bouts zu trennen. Man kann leicht erkennen, daß ein völlig neuer Stil gegenüber diesen drei Meistern mit Hugo van der Goes einsetzt, der schon in alter Zeit wegen seiner zugleich subtilen und scharfen Weise berühmt war, und endlich sieht man in dem letzten Viertel des Jahrhunderts eine nicht geringe Menge von Künstlern gewissermaßen ausschwärmen, die nicht nur den Ruhm altniederländischer Art noch weiter trugen, als er ohnehin schon gedrungen war, sondern die auch in mancher Hinsicht zunächst einmal die Schule zu einer Art von Abschluß führten. Der bedeutendste unter ihnen war Hans Memling, den wir als den letzten Hauptmeister der klassischen Zeit der altniederländischen Malerei betrachten dürfen.

Es wird gut sein, wenn wir hier uns grundsätzlich über den Begriff und die Dauer der altniederländischen Malerei klar werden. Nicht alle verstehen unter diesem Wort das gleiche. Im allgemeinen darf man unter Altniederländern jene Künstler zusammenfassen, die in Belgien und Holland vom ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts bis zur Mitte des sechzehnten tätig gewesen sind. Ihre Wirksamkeit erstreckt sich über eine Zeit von ungefähr hundertunddreißig Jahren. Aber diese lange Periode war von den verschiedensten Bewegungen erfüllt. Man darf sie wenigstens in zwei große Teile zerlegen: in die Zeit der eigentlichen klassischen Kunst, die mit Memling abschloß, und in die der sehr routinierten Epigonen, die schließlich in einen fast akademischen Betrieb hinüberführten. Es ist gut, sich dessen immer eingedenk zu sein, daß Memling noch der ersten Hälfte angehört hat, deren Werke zwar wunderschön, aber doch sehr streng gewesen sind; denn im allgemeinen wird Memling als ein Künstler betrachtet, dessen Hauptverdienst in der Liebenswürdigkeit seines Temperaments und seiner Erzählungsweise liegt. Nun ist es ja wahr, daß keiner der Altniederländer so sehr wie er den Sinn für Anmut und Grazie gehabt hat: aber das ist alles nur verhältnismäßig zu nehmen. Schon seine unmittelbaren Nachfolger waren wesentlich weicher als er, gingen noch viel mehr auf raffinierte Eleganz aus, und gerade wenn man seine Werke mit den ihrigen vergleicht, erkennt man deutlich, daß er doch immer als ein strenger Hauptmeister des Quattrocento gelten darf. Es ist also in diesem Sinne zu nehmen, wenn wir sagen, daß er die erste Phase der Entwicklung der niederländischen Malerei abschloß.

Die Kunstgeschichte unterliegt wie alles, was auf der Welt geschieht, den Gesetzen des unaufhörlichen Wechsels. Es lassen sich bestimmte, immer wieder wirksame Entwicklungsgesetze für sie nachweisen, und insofern darf man zunächst sagen, daß es in der Kunstgeschichte keinen Stillstand gibt. Alles drängt nach vorwärts und oben, alles stirbt und jede Auflösung gibt neuem Leben den Ursprung. Inmitten dieser rastlosen Bewegung scheiden aber doch einzelne Gruppen aus, die gewissermaßen für sich zu bestehen und in kurzer Zeit den ganzen Kreislauf der Kunstgeschichte in abgekürzter Form durchzuleben scheinen. Das Hauptgesetz alles Werdens auf dieser Erde, nach dem jedes einzelne Individuum in seiner Entwicklung die wesentlichen Etappen der Geschichte seines Stammes noch einmal durchläuft, gilt also auch für die Kunstgeschichte. Nach ihm dürfen wir das niederländische Quattrocento trotz des Umstandes, daß es als eine Vorbereitungszeit für die spätere glänzende Entfaltung der flämischen und holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts angesehen werden darf, doch auch als ein individuelles, abgeschlossenes Ganzes betrachten, dessen Entwicklung in rascher Aufeinanderfolge die Jugend- und Altersstudien der großen Kunstperioden zeigt. Der obenerwähnte Gegensatz zwischen dem alt-

niederländischen Stil vom Ende des Jahrhunderts zu dem vom Anfang beruht eben darauf, daß sich hier Ende und Anfang einer Epoche gegenüberstehen, und er ist viel schärfer, als man lange Zeit geglaubt hat.

Je weiter unsere Kenntnis jener immer noch nicht völlig durchforschten Periode vorwärtsschreitet, desto klarer wird es uns, daß die neuere Malerei, die sich 1432 bei der Enthüllung des Eyckschen Altars in Gent so glänzend manifestiert hatte, nur deswegen solch raschen und über Europa reichenden Erfolg hatte, weil ihre Künstler sich zwar mit größerer Energie als irgendwelche andere an die Durchforschung der Natur machten, sich dabei aber auf verhältnismäßig wenige Probleme beschränkten.

Sie stellten sich nicht gar viele Aufgaben und behandelten diese gemeinhin vom Standpunkt der Stillebenmalerei aus, wie denn überhaupt die Anfänge des Realismus vom fünfzehnten Jahrhundert im Stilleben zu liegen scheinen. Bei dem Hauptmeister, Jan van Eyck, der zu ungemein großer Konzentration und organischer Formbehandlung gelangte, ist allerdings dieser Umstand nur in den Jugendwerken zu bemerken. Ferner haben sich die ältesten Vertreter des altniederländischen Stils durch eine äußerst feierliche Ruhe und trotz aller Freudigkeit der Schilderung durch eine hochreligiöse Stimmung ausgezeichnet. So vollendet sie auch sind, so gehören sie doch einer archaischen Kunst an. Das spricht sich auch darin aus, daß die Technik trotz ihrer eminenten Zuverlässigkeit und treuen Wiedergabe der Natur keineswegs flüssig und leicht ist. Wenn auch nicht in ihrer Wirkung, hat sie doch in der Entstehungsweise viel Verwandtschaft mit der Art der Mosaiken. Die Bilder erwachsen gleichsam aus einzelnen Teilen, die äußerst kunstfertig zusammengesetzt sind, so daß man sich nur bei genauester wissenschaftlicher Prüfung über diesen Tatbestand klar wird. Sie sind nicht zügig und leicht gemalt.

Demgegenüber hat die Kunst der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine ganz andere Ausdrucksweise. Scheinbar hat sich nur wenig geändert, in der Tat ist nun alles weich, flüssig und elegant geworden. Die Kunst beginnt sozusagen aus dem Vollen zu arbeiten. Der Stil wird freier und selbstbewußter, die Auffassung wird in vielen Beziehungen persönlicher, auch espritreicher, und damit kommt mehr Poesie in die Malerei. Es kann nicht geleugnet werden, daß das zum Teil auf Kosten der alten Tüchtigkeit geschieht: aber es liegt eben doch ein großer Fortschritt vor.

Diese Fortschrittlichkeit äußert sich aber in einer solch komplizierten und interessanten Weise, daß sie wohl verdient, näher untersucht zu werden. Man tut dabei gut, sich daran zu erinnern, daß Jan van Eyck und seine Gesinnungsgenossen ihre Hauptbedeutung darin haben, daß sie den lyrischen und lehrhaften Stil des Mittelalters durch die Freude am Schildern der sichtbaren Welt abgelöst haben. Sie haben sich vorzugsweise an das Auge und erst in zweiter Linie an das Herz und den Intellekt gewendet. Damit haben sie einen neuen Stil geschaffen, der sich von dem des vierzehnten Jahrhunderts so schroff unterscheidet, daß man kaum die Brücke schlagen kann. Aber wie groß auch diese Neuerung gewesen ist, so war sie doch nur dadurch möglich, weil das ausgehende Mittelalter einen in seiner Art vollkommenen Stil geschaffen hatte, und weil nun das der Fall war, so ist der mittelalterliche Stil auch nicht ganz zu verdrängen gewesen. Wir sehen in Italien fast das ganze fünfzehnte Jahrhundert immer wieder bei den Quattrocentisten den Zusammenhang mit der alten Kunst offenbar werden, und haben darum zum Beispiel in Florenz zwei Richtungen, die sich teils weitgetrennt gegenüberstehen, teils zwar miteinander vermischten, aber immer klar erkennbar sind als die Gruppe der Realisten und der Idealisten. Weniger deutlich, aber doch auch noch erkennbar, ist das gleiche Verhältnis bei den ungleich energievolleren,

aber mehr einseitigen Schulen des Nordens, speziell bei den Niederländern gewesen, und um 1470 sehen wir nun bei diesen den lang zurückgedrängten idealistischen Stil des Mittelalters wieder durchbrechen, und zwar am konsequentesten bei Hans Memling. Vieles in der Art dieses herrlichen Künstlers erinnert ganz unmittelbar an die Gemälde des Meisters Wilhelm; die Holdseligkeit und Minniglichkeit, die weiche, nur auf den empfindsamen Geschmack gestellte Kunst des ausgehenden Trecento scheint sich in fast atavistischer Art wiedereinzustellen. Memling greift in mancher Hinsicht über Eyck zurück auf eben jene Kunst, die durch Eyck für immer abgesetzt worden ist. Aber nun ist es doch eine Tatsache, daß kein Stil, der einmal abgelebt ist, wieder zu neuem Leben erweckt werden kann, und Memling hat nun auch wirklich gar nicht den Versuch gemacht, Meister Wilhelms Weise in archaisierender Art nachzuahmen. Er hat seine Bilder nur beiläufig an die Stimmung jener alten angeglichen; im übrigen hat er die Errungenschaften des fünfzehnten Jahrhunderts nicht nur beibehalten, sondern auch aus ihnen noch das, was damals entwicklungsfähig gewesen ist, weiterentwickelt. Das ist das Interessante und Komplizierte im Probleme, das uns seine Bilder stellen. Er ist nun zu jenen mittelalterlichen Stimmungselementen gekommen, weil die altniederländische Kunst auch noch aus einem anderen Grunde in diese Richtung gewissermaßen gedrängt wurde. Sie mußte, wie jede andere Kunst auch, ganz gesetzmäßig auf die herbe Art der Eyck, Rogier und Dirk Bouts einer milderen Auffassung das Recht lassen; denn in der Kunstgeschichte findet gerade in dieser Hinsicht ein ständiger, immer wieder zu beobachtender Wechsel statt. Außerdem folgt stets einer Periode des strengen Naturstudiums eine andere, die mehr das Vergeistigte und Phantasievolle, auch den eleganten Geschmack kultiviert. So können wir aus mancherlei Gründen dartun, daß am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine Kunst wie die von Hans Memling unbedingt kommen mußte; aber gerade wenn wir dem liebenswürdigen Meister es zugestehen, daß sein Stil eine kunstgeschichtliche Notwendigkeit war, so ist doch ein anderer Umstand nicht außer acht zu lassen. Eleganz, lyrische Stimmung und graziöse Anmut sind gewissermaßen nur chemische Bestandteile einer Kunstart. Wie sie sich verbinden und in welcher bestimmten Form diese Verbindung dann zur künstlerischen Erscheinung wird, das hängt schließlich doch von der Individualität des Malers ab. Die altniederländische Malerei hätte genau den gleichen Entwicklungsgang nehmen können, ohne daß gerade der Hauptmeister vom Ende des Jahrhunderts Memling hätte sein müssen. Das Beste hat doch — entgegengesetzt einer heute wieder herrschenden Anschauung — die Persönlichkeit des Künstlers tun müssen und auch wirklich getan.

* *

Memling gehört nur seiner Kunst nach der altniederländischen Malerei an, und wenn er auch als ganz echter Vertreter der nationalen Kunst von Belgien genommen werden muß, so ist er doch von Geburt ein Deutscher. Er ist im Gebiet der Erzdiözese Mainz geboren, vermutlich in dem Orte Mümling, nach dem er wohl auch den Namen führt. Im Jahre 1494 starb er in Brügge mit Hinterlassung noch unmündiger Kinder; so wird er wohl kein sehr hohes Alter erreicht haben, und wir dürfen seine Geburt zwischen die Jahre 1440 und 1450 setzen. Er stammt aus einem Gebiete deutscher Kunst, das seit Jahrhunderten hochentwickelt war. Es wäre darum sehr wichtig, irgend etwas in seinem Stil zu beobachten, was seine Herkunft aus so hervorragendem deutschen Kulturgebiet auch stilistisch beglaubigen könnte. Aber bis jetzt ließ sich noch kein sicheres Werk seiner Hand nachweisen, in dem auch nur die

geringste Verwandtschaft mit deutscher Kunst mit völliger Klarheit darzutun wäre. Er hat wohl einmal die Ansicht des Kölner Doms in einer seiner berühmtesten Schöpfungen verwertet: aber das beweist gar nichts für eine etwaige Abhängigkeit von deutscher Art. Man hat auch auf gewisse Beziehungen zur Kölner Malerschule hingewiesen, vor allem zum Meister der Verherrlichung Mariä: aber nirgendwo ist ein bestimmtes, deutlich erkennbares Element in seinem Stil als deutsch nachgewiesen worden. Seine Farbe und Form, seine Zeichnung und Modellierung, seine Typen und Kompositionsgesetze sind alle rein niederländisch, so daß, wenn es nicht urkundlich belegt wäre, niemand nach seinen Werken ihn für einen gebürtigen Deutschen halten würde.



Madonna mit dem Kinde
Gemälde von Dirk Bouts in der Nationalgalerie zu London

Wenn es nun auch nicht möglich ist, aus sozusagen optischen Tatsachen einen strengen Beweis für das Nachwirken deutscher Auffassung in Memlings Stil zu führen, so ist doch ein geistiges Moment nicht unbeachtet zu lassen. Memling zeichnet sich unter allen Niederländern des fünfzehnten Jahrhunderts, auch denen, die mit ihm gleichzeitig gewesen sind, durch einen auffallend hochpoetischen Sinn für Liebenswürdigkeit und Grazie aus, auch durch eine Holdseligkeit der Stimmung, die seinen Namen ja in aller Welt berühmt gemacht hat. Das kann Erbteil aus alter mittelrheinischer Kunst sein. Nicht umsonst ist um 1400 in der Gegend von Mainz jene herrliche Madonna im Himmelsgärtlein gemalt worden, die jetzt einen, leider meistens übersehenen Schatz des Städtischen Museums von Frankfurt bildet, nicht umsonst blühte dann in Memlings Zeit am Mittelrhein die Kunst jenes höchst feinsinnigen Stechers, den wir den Meister des Hausbuches nennen. Allerdings könnte nur eine geistige Verwandtschaft angesetzt werden; denn Memling ist durch die glänzende Disziplin der altniederländischen Schule zu einer Reinheit, Klarheit und Größe der Formengestaltung gekommen, die seine Gestalten und Bilder eben doch unverkennbar von den deutschen trennen. Es darf auch nicht vergessen werden, daß es durchaus im Sinne der Entwicklung der altniederländischen Malerei lag, wenn auf den strengen Eyck und den trotz alles Fortschrittes immer noch sehr herben Hugo van der Goes gerade der liebenswürdige und geschmackvolle Memling folgte. Das ist eben der ewige Kreislauf künstlerischen Werdens.

Wenn es nun auch sicher ist, daß Memling als Maler im allgemeinen der altniederländischen Schule angehört, daß er im besonderen zu den Belgiern zählt, so ist doch die Frage nach dem Meister, bei dem er seine Ausbildung erhalten hat, ziemlich verwickelt. Lange Zeit hat man ihn für einen Schüler des Rogier van der Weyden gehalten, weil erstens einige alte Nachrichten dafür zu sprechen schienen, und weil bei manchen seiner Bilder eine gewisse Verwandtschaft im Stoffgebiet und in der Anordnung mit den Werken des Rogier van der Weyden teils vorhanden zu sein schien, teils auch tatsächlich vorhanden ist. Alle diese Momente halten einer genauen Prüfung nicht stand. Zunächst ist schon der stilistische Unterschied zwischen Rogier und Memling viel zu groß. Die letzten Werke des älteren Meisters und die frühesten des jüngeren sind im gleichen Jahrzehnt gemalt und stehen doch außerordentlich weit voneinander ab. Dagegen haben Memlings Früharbeiten mit den letzten Altären des Dirk Bouts, des Stadtmalers von Löwen, eine wesentlich größere Verwandtschaft. Trotzdem möchte ich nicht behaupten, daß Memling ein direkter Schüler des Dirk Bouts sei; denn auch von diesem trennt ihn noch eine Kluft, die, wenn sie auch nicht so weit ist wie die zwischen Memling und Rogier bestehende, doch immerhin beachtet werden muß. Auch Dirk Bouts ist so hocharchaisch, daß man sich nicht die feine Eleganz des späten Meisters als aus seinem Atelier hervorgehend denken kann. Wir werden wohl annehmen dürfen, daß irgendein Schüler des Dirk Bouts die Vermittlung zwischen den zwei Künstlern hergestellt hat. Dann würde sich bequem erklären, warum Memling so viel Verwandtschaft mit dem nach Belgien eingewanderten Holländer Dirk Bouts hat und doch als ein charakteristischer Belgier erscheint; denn wir sehen auch sonst, daß Bouts die Schulen von Brügge und Löwen zwar stark beeinflußt hat, aber sie eben doch nicht ihrer nationalen Eigenart beraubte.

Die heutige kunstgeschichtliche Methode ist nicht an dem großen entwicklungsgeschichtlichen Prinzip, das die gegenwärtige Wissenschaft beherrscht, achtlos vorübergegangen. Sie liebt es, die Meister in ihrem allmählichen Werden zu verfolgen. Das ist nun bei keinem anderen der Altniederländer so leicht wie gerade bei Memling. Er gehört eben schon einer Zeit an, wo sich die Interessen der Künstler vielfach kreuzen, wo mit der wachsenden Anzahl der neuzeitlichen Maler immer neue Probleme auftauchen, wo bereits, allerdings erst gegen Ende von Memlings Tätigkeit, die Kunst der Niederländer inneren Ausgleich und äußere Berührung mit der italienischen zu gewinnen beginnt, und wo endlich die rein nationale Kunst des Quattrocento in den kosmopolitischen Stil der Renaissance überzugehen anfängt. Wer die Entwicklung von Memlings Stil verfolgt, findet in dem Geschick dieses einen Malers zugleich das der altniederländischen Schule, und das kann in solch bestimmter Weise nur noch von einem anderen Maler gesagt werden: von Jan van Eyck, der in vieler Hinsicht der Gegenpol zu Memling ist. Die Geschichte der Schule ist zwischen die Tätigkeit dieser zwei Künstler gewissermaßen eingespannt.

Als früheste Arbeit Memlings wird man aus technischen und historischen Gründen wohl den Altar des Sir John Donne of Kidwelly im Besitz des Duke of Devonshire auf Schloß Chatsworth betrachten dürfen (S. 1—4). James Weale, der sich um die urkundliche Erforschung der altniederländischen Malerei so große Verdienste erworben hat, brachte gute Gründe dafür bei, daß das äußerst feine Werk um 1468 gemalt worden ist. Memling mag damals ungefähr fünfundzwanzig Jahre alt gewesen sein. In solchem Alter pflegten die Künstler schon selbständig zu sein und hatten auch ihre Eigenart gewöhnlich bereits gefunden. Das ist nun auch bei diesem wunderschönen Triptychon das Entscheidende. Obschon es ein Jugendwerk ist, so zeigt es uns deutlich den fertigen



Johannes der Täufer



Die Anbetung der heiligen drei Könige
Triptychon, dem Dirk Bouts zugeschrieben, in der Alten Pinakothek zu München



Der heilige Christophorus

echten Memling, der alles, was er von anderen gelernt haben mag, bereits seiner Eigenart angepaßt hatte. Noch auf dem spätesten Werk seiner Schule, das ein bestimmtes Datum trägt, auf dem großen Lübecker Kreuzigungsaltar von 1491, begegnet man vielen Zügen und Typen, die der Altar von Chatsworth auch aufzuweisen hat; aber damit beginnt nun das Problem erst interessant zu werden. Wenn Memling bedeutend genug war, um in solch frühen Jahren sich eine eigene Form zu schaffen, so war er auch geistvoll genug, diese Form nicht zum Schema erstarren zu lassen. Er hat sie ziseliert und im Lauf der Jahre immer breiter gestaltet.

Das Sujet des Altars von Chatsworth begegnet uns bei Memling häufig. Die Madonna, von musizierenden Engeln und von Heiligen umgeben, thront unter dem goldglänzenden Baldachin in einer Halle, die sich breit gegen die Landschaft öffnet. Rechts und links auf den Flügeln stehen die zwei Heiligen Johannes, die Memling so oft gemalt hat.

Bildnis Karls des Kühnen, Herzogs von Burgund
Gemälde in der Art des Rogier van der Weyden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Vor der heiligen Jungfrau kniet links der Stifter des Altars, Sir John Donne of Kidwelly, und rechts seine Gattin. Wir sehen also den jungen Memling bereits im Auftrag hoher Herren stehen, und das ist nun kein Zufall; denn wir haben guten Grund anzunehmen, daß er dem Hofe Karls des Kühnen angehörte und wohl, wie die alten Hofmaler, nicht allein Bilder zu malen, sondern das gesamte künstlerische Leben für seinen Herrn zu leiten hatte. Man muß dieses Umstandes wohl eingedenk sein, man darf nie vergessen, welch kühne Träume von Weltherrschaft Karl der Kühne hatte, wie prunkvoll und üppig sein Hof war, wenn man Memling richtig einschätzen will. Die Holdseligkeit und Poesie allein charakterisieren ihn nicht, sondern ein wesentlicher Zug in seinem Stil ist die ausgesprochene Freude am weltlichen Putz und an dem höfischen Zeremoniell. Die Eleganz von Memlings Bildern verrät einen Mann, der sich in der besten Gesellschaft seines Landes bewegte. Was uns so anmutig und fein empfunden bei ihm dünkt, wird stets als anmutig gelten müssen; aber die Wurzeln seiner Kunst stecken wohl weniger im kindlich frommen, religiösen Glauben als vielmehr in den Sitten eines Hofes, wo neben manchem barbarischen Brauch auch viel klug ausgesponnene Etikette herrschte. Mondänes Wesen bildet einen reich-

lichen Teil von Memlings Kunst, und darum hat er nun auch die Madonna so oft in dem Arrangement gemalt, wie wir es schon in seinem frühesten Bilde wenigstens vorbereitet finden. Die Madonna hält gewissermaßen Hof. Das trauliche mittelalterliche Motiv von der Madonna im Himmelsgärtlein wird umgebildet zu einer Versammlung vornehmer sittiger Damen, die nach der Sitte der Zeit über ein zartes Sujet aus dem Gebiet der Religion sprechen. Die Parallele zu den berühmten Cours d'amour stellt sich bei solchen Werken von selbst ein. Wie ganz anders ernsthaft faßt Eyck seine Madonnen auf, denen er bald die robuste Gesundheit einer kräftigen flämischen Frau verleiht, bald auch die erhabenste Poesie himmlischen Friedens aus dem Gesichte strahlen läßt.

Diesem höfischen Charakter entspricht bei Memling nun auch die Freude an der Entfaltung irdischen Prunkes und das Bestreben, die heiligen Frauen und Jungfrauen in das reichste, wohl auch zierlichste Gewand zu kleiden, das er nur finden konnte. Es ist die Tracht der burgundischen Herzoginnen, die er für seine Heiligen wählt, und man sieht leicht, daß er dieses Kostüm aus rein künstlerischer Freude an den feinen Erscheinungen der Mode seiner Zeit wählte.

All die erwähnten Umstände zeigen Memling bereits als fertigen Künstler; aber wenn man die Art seiner Malweise und Zeichnung gerade bei diesem Bilde genauer prüft, wird man manchen Zug der Abhängigkeit von Dirk Bouts finden. Die Typen der Heiligen und die Vorliebe für lange, ovale Gesichter hat er wohl von diesem übernommen, besonders gehören die beiden Johannesfiguren noch in den Kreis des Dirk Bouts. Auch ist nicht immer technisch die gleiche Sicherheit im Handwerk da, wie sie uns die bereits sehr eigenartige Auffassung erwarten läßt. Am deutlichsten mag man das am Porträt des Stifters sehen, das schmal und scharf gedacht ist und in der Zeichnung doch etwas weicher, weniger bestimmt erscheint, als zu erwarten ist. Der Künstler war noch jung, als er diesen schönen Altar malte, und es hat vielleicht noch mehr Reiz, die vielversprechende jugendliche Kraft hier zu beobachten, als in späteren Arbeiten den selbstsicheren Meister zu finden.

Im Jahre 1473 spielte sich das häufig erzählte und darum hier nur kurz zu erwähnende Ereignis ab (vgl. S. 171, Erläuterungen zu S. 1—4), daß ein Danziger Kaperfahrzeug ein italienisches Schiff in der Nordsee als gute Prise davonführte. Der Italiener hatte unter anderem auch ein großes Triptychon an Bord, das das Jüngste Gericht darstellt. Es ist von Memling gemalt und befindet sich jetzt in einer Kapelle der Marienkirche von Danzig (S. 5—15). Nach der eben erzählten Geschichte dürfen wir annehmen, daß dieses stattliche Werk bald nach dem Altar von Chatsworth gemalt worden ist, also um 1470 in Arbeit war. Es ist leider durch Übermalungen, die ein seines Werkes gar zu froher Restaurator im achtzehnten Jahrhundert angebracht hat, in manchen Partien ziemlich entstellt, doch läßt der ursprüngliche Charakter sich noch immer an vielen Stellen erkennen und offenbart eine solch vorzügliche Technik, stimmt so genau mit Memlings Malweise überein und ist endlich durch viele sogenannte Reuezüge so sehr als die Originalarbeit eines Meisters gewährleistet, daß wir den Künstler trotz aller Beschädigungen des Altars und trotzdem dieser sehr ungünstig aufgestelt ist, gut kennen lernen können.

Der Besteller des Jüngsten Gerichtes ist uns durch Warburgs Untersuchungen (vgl. S. 170) auch bekannt geworden. Es war ein Florentiner Kaufmann: Jacopo Tani. So liegt uns hier einer der Fälle vor, wo für italienische Kirchen durch reiche Italiener bei den Niederländern stolze Werke bestellt worden sind. Das muß im fünfzehnten Jahrhundert gar nicht so selten gewesen sein, während umgekehrt für niederländische Kirchen keine italienischen Bilder bestellt wurden. Die altniederländische Malerei stand in hohem

Ansehen bei der Kulturwelt von ganz Europa. Sie war noch in Memlings Anfangszeit durchaus selbständig und national. Man muß diesen Umstand wohl ins Auge fassen, weil am Ende von Memlings Tätigkeit sich das Verhältnis zu ändern beginnt und italienische Art nach dem Norden verpflanzt wird.

Die große, edle Selbständigkeit der altniederländischen Malerei wird uns bei Memlings Jüngstem Gericht verständlicher als bei manchem anderen nicht minder guten Gemälde, das er geschaffen hat. Der künstlerische Sinn, die jugendliche poetische Kraft halten hier noch die glänzende Technik in den Schranken der echten Kunst und lassen keine äußerliche Virtuosität aufkommen. Es wird nicht mehr sehr lang dauern, so verfallen die Niederländer dem Fluch der Bravour, verlieren dadurch den besten Teil der künstlerischen Kraft und damit auch die Widerstandsfähigkeit gegenüber dem lockenden Ruf der italienischen Kunst.

Das Thema des Jüngsten Gerichts begegnet uns in allen Phasen des fünfzehnten Jahrhunderts. Es war ja schon ein Lieblingsmotiv der mittelalterlichen Kunst gewesen und ist auch vom Quattrocento nicht aus der Liste der begehrenswerten Motive gestrichen worden. So finden wir es schon im Kreise der Brüder Eyck, finden es bei Rogier van der Weyden und bei Dirk Bouts; aber erst Memling hat den großen Stoff so einheitlich zusammengefaßt, wie es damals überhaupt möglich gewesen ist. Das zeigt sich besonders im Vergleich mit Rogiers berühmtem Jüngstem Gericht, das noch in dem Hospital von Beaune aufbewahrt wird, für das es auf Wunsch des Kanzlers Rollin gemalt worden ist. Man hat früher wohl gesagt, daß Memlings Komposition von der des älteren Meisters abhängig sei; aber gerade, wenn wir diese zwei Werke miteinander vergleichen, sehen wir, wie grundsätzlich er sich von ihm unterscheidet und wie viel fortschrittlicher er ist. Rogier zerlegte die Szene in neun Tafeln, die nicht sehr organisch miteinander verbunden sind, während Memling die Bildfläche als ein Ganzes faßt. Bei Rogier ist noch deutlich der Zusammenhang mit den mittelalterlichen Skulpturen zu finden, während Memling rein malerischen Aufgaben nachgeht. Rogier endlich hat sich nur sehr vorsichtig an das Problem des Nackten gewagt; dagegen ist es für den Meister vom Ende des Jahrhunderts charakteristisch, daß er gerade mit besonderer Vorliebe bei dem hierfür ja auch sehr geeigneten Thema möglichst viele und so mannigfaltig bewegte Akte von Männern und Frauen gegeben hat. Es ist noch immer reine Quattrocentokunst, und doch kündigen sich hier bereits die Tendenzen der Renaissance an. Und wie wundervoll sind diese Menschen nicht allein in ihrer oft ungemein geschmeidigen Bewegung, in der eleganten weichen Modellierung, sondern vor allem in dem rührenden Ausdruck der Gesichter!

Ungefähr gleichzeitig mit dem Danziger Jüngsten Gerichte wird eine für 1472 datierte Madonna mit dem Stifter sein, die sich in der Galerie Liechtenstein in Wien befindet (S. 16). Sie mag der Rest eines größeren Altarwerkes sein. Die Auffassung ist wie so oft bei Memling zugleich schlicht und ungewöhnlich. Die Madonna ist so gedacht, daß sie im Hintergrund eines sehr behaglichen Gemaches gesessen hat und eben erst nach dem Vordergrund geschritten ist, um den vom heiligen Antonius eingeführten Stifter zu empfangen. Das ist ein echter Memlingscher Gedanke: Ruhe und Bewegung zu verbinden. Dementsprechend atmet das ganze Bild eine ungemein liebenswürdige Milde. In dieser Hinsicht wird es vielleicht durch eine kleine Tafel übertroffen, die den von Memling so oft gemalten heiligen Johannes in einer freien Landschaft darstellt und die sich in der Münchener Pinakothek befindet (S. 17). Trotz des geringen Umfanges hat der Künstler alles vermieden, was an Miniaturmalerei erinnern könnte. Das Bild hat sogar eine ganz auffallende Größe des Stils, und trotzdem zeigt sich hier,

zwar nicht deutlicher als auf anderen Gemälden des Meisters, aber doch recht auffällig, eine Modellierungsweise, die schon beinahe etwas Routiniertes an sich hat. Die Formen werden ungemein glatt gegeben, so rund, wie wenn sie gedrechselt wären. Sie sind nicht so studiert und auch nicht so energisch wie die auf den Bildern der Schulbegründer. Allerdings kommt hier nun auch alles viel flüssiger zum Ausdruck, und jedenfalls paßt diese Art des malerischen Vortrags sehr gut zu der idyllischen Ruhe der Stimmung.

Zu Memlings Frühzeit gehören auch die Flügel eines leider in seinen übrigen Teilen nicht mehr nachweisbaren Altarwerkes, die die Londoner Nationalgalerie besitzt (S. 18). Sie stellen Johannes den Täufer und den heiligen Laurentius dar, die in spätgotischen fingierten Türen stehen. Besonders wichtig ist der prachtvoll gemalte Laurentius, der in seinem Kolorit überaus nahe bei Dirk Bouts steht. Wir werden später auf diese zwei feinen Tafeln zurückkommen.

Eine Hauptaufgabe der altniederländischen Maler war das Porträt, und sie haben sich auch auf diesem Gebiet ganz hervorragende Verdienste erworben. So hat denn Memling eine große Anzahl von Bildnissen gemalt, von denen ziemlich viele auf uns gekommen sind. Sie spielen in seinem Werk und nicht minder in der Geschichte der Malerei seiner Zeit eine große Rolle; denn sie stehen in einem ausgesprochenen Gegensatz zu den Bildnissen, die Jan van Eyck gemalt hat, dem doch manches von ihnen früher zugeschrieben worden ist. Die Porträtkunst der Schulbegründer war tief und grundehrlich; sie hat auch mit einer ganz überraschenden Sicherheit trotz des harten Ringens um die Wahrheit der sichtbaren Form die Charakteristik der geistigen Bedeutung nicht vergessen; aber im ganzen überwogen doch in jener Zeit die Interessen der Künstler an dem, was zu zeigen und zu schildern war. Das Bildnis war damals auch noch sehr abhängig von dem religiösen Bild, und eine gewisse überirdische Stimmung haben diese Porträts selbst dann, wenn sie ohne weitere Zutat nur die Persönlichkeit des Darzustellenden zeigten und gar keine Anspielung auf Gott und die Heiligen machten.

Das ist bei Memling nicht mehr so sehr der Fall. Schon in jenen Bildnissen, die wir wohl seiner Jugendzeit zuweisen müssen, lockert sich die Auffassung. Da sehen wir einen italienischen Medailleur, namens Spinelli (S. 19), der eine kurze Weile im Dienste Karls des Kühnen gestanden hatte, wie denn diese Medailleure häufig Wanderkünstler gewesen sind. Er hält eine Schaumünze in der Hand, die entweder antik oder einer antiken Münze nachgebildet ist.

Ein hervorragend schönes Porträt eines jungen Mannes in der Sammlung Oppenheim in Köln (S. 21) zeigt einen vornehmen jungen Mann, der den Pfeil in der Hand hat und wohl zu einer sehr angesehenen Schützengilde gehört hat. Im Hintergrunde tun sich weite Landschaften auf diesen Bildnissen auf, wie sie die alte Schule für das Porträt nur ganz ausnahmsweise zugelassen zu haben scheint. Von allen Seiten her dringt das Leben auf diese Gestalten ein. Frei, unabhängig und selbstbewußt stehen sie vor uns da: noch immer streng, gewöhnlich nur im Format der schmal zugeschnittenen Büste und dadurch als Werke des Quattrocento gekennzeichnet: aber eben doch auch als Vorläufer einer neuen Zeit aufzufassen, wo dem Individuum sein Recht wird.

Die Formenbehandlung dieser Bildnisse ist nicht so scharf wie bei Jan van Eyck, und es ist nicht immer leicht zu sagen, ob wir es gerade mit einem eigenhändig von Memling gemalten Porträt oder mit einer Nachahmung zu tun haben. Ja mitunter ist es schwer zu sagen, ob wir überhaupt vor niederländischer Arbeit stehen. So scheint mir auch heute noch das an sich sehr feine Bildnis in der Galerie Corsini in Florenz (S. 22) das Werk eines italienischen Nachahmers von Memlings Porträtstil zu sein. Memling hat ja offenkundig in Italien viele Verehrer gehabt.

Ein ganz auffallendes Werk ist das Bildnis eines betenden jungen Mannes, das aus der Sammlung Felix in die von George Salting in London übergegangen ist (S. 25). Es ist schwer zu datieren, mag aber eher noch der Jugendzeit als dem späteren Stil des Künstlers angehören. Verhältnismäßig früh wären wohl auch die zwei Flügel aus der ehemaligen Sammlung Kann anzusetzen (S. 26), wenn sie sich als ganz sichere Arbeiten des Meisters selbst beweisen ließen. Sie stehen zum mindesten dem Künstler ungemein nahe; es sind nur gewisse Härten in der Zeichnung und ein sonderbar spitzes Wesen in der Komposition der Landschaft, die mich zögern lassen, die zwei schönen Tafeln Memling selbst zuzuteilen.

Das Johannes Hospital in Brugge

Um die Jahre 1479 und 1480 ist nach alten Nachrichten und nach den Inschriften einiger Bilder eine erhöhte Tätigkeit für Memling anzusetzen, so sehr erhöht, daß es uns schwer fällt zu glauben, daß die vielen Arbeiten wirklich alle in so kurzer Zeit eigenhändig von dem Meister selbst gemalt sein können. Zunächst kommt hier jener Altar im Johannes-Hospital von Brügge in Betracht, der die Verlobung der heiligen Katharina darstellt und den zwei Heiligen Johannes Evangelista und Baptista geweiht ist (S. 27 bis 31).

Neben dem Genter Altar der Brüder Eyck und neben dem Portinarialtar des Hugo van der Goes ist dieses Werk der stattlichste Altar, den wir aus der klassischen altniederländischen Zeit besitzen. Er darf als Gegenstück zu jenen anderen angesehen werden, und es wäre in der Tat möglich, die wichtigsten Züge aus der künstlerischen Geschichte Belgiens zu jener Zeit an diesen drei Altaren festzustellen. Mit Staunen sieht man hier, wo doch die eigentlich altniederländische Kunst zu Ende geht, daß die Schule noch alle Kraft besitzt, die sie einstens besessen hatte. Sie formt sich zu einem neuen Stil um, wendet sich anderen Aufgaben zu, aber sie hat in Memling noch immer einen Künstler, der mehr als Techniker ist. Die Gefahr, die bei der so eminent hohen technischen Fertigkeit der Altniederländer so nahe lag und in der Tat auch nicht vermieden wurde: daß die Routine und die Äußerlichkeit die künstlerische Gestaltungskraft überwiege oder gar ersticke, ist noch nicht eingetreten, und Memling selbst steht noch immer als ein Zeuge der ungebrochenen Schaffensfreude der Niederländer da.

Das Prinzip, durch das sich das kleine, für die Kultur der Menschheit so wichtige Volk vielleicht öfter noch, als wir zurzeit wissen, an die Spitze der nordischen Kunst gestellt hat, die Beschränkung auf wenige, aber immer wieder neu ausgestaltete Probleme, kommt kaum anderswo so deutlich zum Ausdruck als in diesem großen Johannesaltar, der nach einer überarbeiteten Inschrift im Jahr 1479 gemalt sein soll. Memling kommt hier als reifer Künstler auf jenes Motiv zurück, das er rund zehn Jahre früher in dem Altar des Sir Donne behandelt hatte. Wieder zeigt er die Madonna auf dem Throne, von den Heiligen umgeben, und wieder sind die beiden ernsten Gestalten der heiligen Johannes Zeugen des feierlichen Vorgangs. Aber wie wird nun alles ganz anders konzentriert und dabei doch viel freier behandelt. Es ist nicht der Umstand, daß Memling auf dem ungemein stattlichen späteren Hauptwerk mehr Raum zur Verfügung hat als in dem zierlichen Glanzstück seiner Jugendzeit, sondern es ist die innere Freiheit, die ihn nun leichter disponieren und die wesentlich reicheren Motive doch sehr ungezwungen durchführen läßt.

In dem großen Johannesaltar wird, möglicherweise in Erinnerung an die Komposition vom Genter Altar und im Gegensatz zu dem Altar des Sir Donne zunächst einmal zwischen allem, was reine Aufgabe der religiösen Kunst ist, und dem Profanen geschieden. Die gesamte Innenseite gilt der Verherrlichung der heiligsten Jungfrau und auch der heiligen Katharina, und endlich feiert er die Taten, wohl auch die Leiden des heiligen Johannes des Täufers und des Evangelisten. Die Bildnisse, die noch Hugo van der Goes in die Innenflügel aufgenommen hatte, werden wie beim Genter Altar auf die Außenseiten verwiesen, und zwar trotz des ganz auffallend großen Interesses, das Memling an ihnen genommen hat. So gewinnt die Komposition wieder jene religiöse und zugleich künstlerische Einheitlichkeit die das erste große Hauptwerk der Schule auszeichnet.

So wichtig dieser Umstand auch erscheinen mag, so wird er doch erst ausschlaggebend dadurch, daß im Innern der Anordnung auch sonst sich überall das Streben nach zusammenfassender Komposition zeigt. Die zwei Johannesgestalten treten von den Flügeln hinüber in das Mittelbild und kommen in engere Beziehung zu dem Vorgang, der als ein liebliches Wunder auf der Haupttafel gewissermaßen aufblüht. Die Flügel werden dadurch frei für die, wie wir später sehen werden, im Lauf der Jahre sich immer mehr steigernde Erzählungslust des Künstlers, und Memling kann auf ihnen die wichtigsten Episoden aus dem Leben der zwei Heiligen schildern.

Es war auch wirklich eine künstlerische Notwendigkeit, daß er so verfuhr. Hier, wo er auf der vollen Höhe seiner Kunst stand, wollte er nicht nur ein köstliches, traumseliges Idyll geben, wie er es so oft in seinen kleinen Bildern getan hatte. Was er an Anmut und Poesie über die Madonnendarstellung der Haupttafel ausgegossen hat, das gewann seinen Reiz aus der freudigen Beobachtung der Schönheiten unserer Welt, im besonderen aber aus einer selbst für das fünfzehnte Jahrhundert ungewöhnlichen Freude an der Eleganz der durch die damalige Mode auch nach unseren Begriffen sehr schick gehaltenen Frauentracht. Die weiblichen Heiligen, die sich um die Madonna versammeln, dürfen, wie allerdings auch sonst bei Memling, das Kostüm der vornehmsten Damen des burgundischen Hofes, den Mantel der französischen Herzoginnen, tragen, und sie tun es nicht nur mit Würde, sondern mit vieler Grazie. Damit ist der Eindruck des gesamten Werkes bestimmt und auch die Entwicklung der altniederländischen Malerei gekennzeichnet. Wenn Jan van Eyck und seine Gesinnungsgenossen in den Anfangszeiten der Schule die Bewohner des Himmels, wie man wohl gesagt hat, auf die Erde verpflanzten, so hat sie Memling uns menschlich noch näher

gebracht und dem religiösen Bild, dem er seine ganze Weihe ließ, doch den Zauber persönlicher Poesie gegeben.

Diesem Charakter entspricht nun auch die malerische Pikanterie, mit der die Bildfläche im Sinne der spätgotischen Zeit fast filigranartig leicht und doch kompliziert ausgestaltet ist. Die Landschaft des Hintergrundes wird nicht breit aufgerollt, sondern in einer Anzahl von entzückend detaillierten Durchblicken zwischen den Säulen, die die Halle tragen, in kleinen Ausschnitten sichtbar, und gerade dadurch gewinnt sie an Leben. Die Figuren werden nicht mehr steif nebeneinander, sondern in reizvollem Wechsel der Größe hintereinander in einer Art von Kreis angeordnet und helfen auch dadurch, dem Ganzen eine sehr effektvolle Beweglichkeit zu geben.

Das Ring- oder Kreismotiv der Anordnung ist von großem Belang, weil es überhaupt am Ende des Jahrhunderts häufig verwertet wird. Es zeigt klar an, daß die Figuren nun nicht mehr wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in sehr unvollkommener, rein empirischer Perspektive im Vordergrunde der Bildtafel verteilt werden. Die Malerei hat bei Memling die ersten Schritte in die Tiefe des Raumes getan, nachdem in Italien seit den Tagen Masaccios und Brunelleschis in dieser Hinsicht schon so große Erfolge erzielt worden waren.

Zu solcher Raumbehandlung des Mittelbildes paßt nun die der Flügel ganz ausgezeichnet; auf dem linken Flügel ist sogar der Schilderung eines Innenraumes und eines großen, von Gebäuden umschlossenen Hofes ein ganz besonderer Wert beigelegt. Wichtig ist hier vor allem das Gastmahl der Herodias (S. 30), das in einem bereits sehr malerisch behandelten Saal zu sehen ist. Hier haben wir einen großen Fortschritt auch über Dirk Bouts hinaus, an den übrigens der ganze Altar in seinen Typen noch lebhafte Erinnerungen aufweist. In alter Zeit wurden die Kirchen, Säle und Zimmer selbst von Jan van Eyck trotz des herrlichen Verlöbnisbildes von 1434 nicht so farbig entwickelt. Die meistens sehr unvollkommene Raumillusion wurde durch zeichnerische Mittel gegeben, und das malerische Element wurde durch einen mehr oder weniger äußerlichen, allerdings gewöhnlich sehr feinen schwarzgrauen Ton vertreten. Über diese primitiven Verhältnisse ist Memling hier weit hinausgegangen. Dementsprechend stehen seine Figuren viel mehr vollrund, freier beweglich und anschaulich da, als das früher der Fall gewesen ist.

Ob nun der große Fortschritt gerade durch Memling allein gemacht wurde, ihm also wie ein persönliches Verdienst zuzuschreiben ist, darüber können wir nichts Bestimmtes sagen. Tatsache ist es, daß Memling alle diese neuen Vorzüge zwar am vollkommensten zeigt, weil er der beste der belgischen Maler vom Ende des Jahrhunderts gewesen ist; aber es ist auch wahr, daß die ganze damalige Stilrichtung auf solche Probleme hingearbeitet hat. Es ist ferner eine Tatsache, daß mit dem großen Fortschritt sich sogleich Momente verbanden, die in die doch noch so junge niederländische Malerei etwas Überreifes brachten. Die Verfeinerung des malerischen Sinnes, die am Ende des Jahrhunderts unleugbar ist, führte in Anbetracht dessen, daß die eigentlich klassische Zeit hier bereits ihrem Ende zugeht, zu einer gewissen Virtuosität. Bei Memling freilich wirkt sie noch nicht schlimm, sondern sogar sehr interessant. Mann kann sich hiervon vielleicht am besten auf dem rechten Innenflügel überzeugen, wo Johannis Vision des himmlischen Jerusalems und der Reiter des Jüngsten Tages dargestellt ist. Im Bestreben, die ganze Oberfläche so farbig wie möglich zu gestalten, hat er die Vorgänge, die sich in den Lüften über dem Meere abspielen, nun auch in den Wassern sich widerspiegeln lassen. Er geht hier wie seine ganze Zeit etwas weit in diesem für jedes malerisch empfindende Geschlecht so sehr interessanten

Reflexproblem, betont die Spiegelung etwas nachdrücklich, aber mit gutem Geschmack hält er sich noch von der Künstelei zurück.

Der große Johannesaltar ist nun auch noch durch seine Außenflügel sehr bemerkenswert. Memling hatte hier die Donatoren des umfangreichen Werkes zu porträtieren, und er hat das besonders in den Bildnissen der Männer auf eine für ihn ganz ungewöhnlich strenge und scharf realistische Weise getan. Es sind das wohl die besten Bildnisse, die wir von seiner Hand besitzen. Sie sind von echt germanischer, eigenwilliger Kraft, und auch in dieser Hinsicht steht der Altar am Ende der Schule als ein würdiges Gegenstück zum Genter Altar da.

Ein Jahr nach diesem großen Hauptwerk, 1480, hat Memling eine wesentlich kleinere Tafel geschaffen, die sich im übrigen durch den Maßstab der unzähligen Figuren fast als eine Arbeit im Stil der Miniatoren präsentiert. Es ist das der Dreikönigsaltar der Münchener Pinakothek, der unter dem Namen der sieben Freuden Mariä bekannt ist (S. 32—39). Die Komposition des wunderfeinen Gemäldes ist so eigenartig, daß es immer wieder beanstandet worden ist und sich, obschon es völlig gesichert ist und auch nicht bezweifelt wird, doch keines sehr großen Ansehens erfreut. Daran mag wohl der Umstand auch schuld tragen, daß das Bild sehr ungünstig aufgehängt ist; aber vor allem ist es eben die Komposition, die für den heutigen Geschmack sehr befremdlich wirkt. Dieses Moment kann man zugeben, und man darf trotzdem sagen, daß sich Memling gerade hier als besonders geschickt im Bewältigen einer kaum in harmonischen Einklang zu bringenden Aufgabe erwiesen hat. Ob er diese sich selbst so gestellt oder ob er sie auf Wunsch der Besteller gewählt hat, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Die Tafel ist fast zwei Meter breit und fast einen Meter hoch. Darzustellen war die Anbetung der heiligen drei Könige. Das an sich einfache Thema hat nun Memling derart erweitert, daß er zugleich den ganzen Zug der Könige, ihre Reise nach Bethlehem und die Rückkehr in ihre Heimat, ferner eine nicht kleine Anzahl von Ereignissen aus dem Leben Christi und Mariä schildert. All das bunte Vielerlei brachte er ohne äußere Gliederung auf der einen Fläche unter, so daß der Rahmen allein zu einer Einheit das bindet, was zu sehr verschiedenen Zeiten und noch dazu an ganz verschiedenen Orten geschehen war. Logisch genommen ist das ein Unding und, da die Kunst wenigstens nicht den einfachsten Begriffen der Logik widersprechen darf, so ist die Anordnung nach unserer heutigen Anschauung auch künstlerisch nicht ohne Bedenken. So pflegt das allgemeine Urteil zu lauten. Aber wenn dieses auch gut begründet zu sein scheint, so zeigt das Bild sehr deutlich, daß die Wege der Kunst vielfältig sind, und daß sie Ausdrucksmittel und Wege zur Verfügung hat, die zwar nicht dem sogenannten gesunden Menschenverstand einleuchten, aber der künstlerischen Logik entsprechen und darum doch gut sind.

Eine Einheit der Erzählung und räumlichen Komposition hat Memling nicht gegeben und offenbar nicht geben wollen. Dagegen hat er eine malerische Einheit angestrebt und hat sie nicht nur erreicht, sondern mit den einzelnen Bestandteilen der biblischen Erzählung auch prachtvoll gestützt und klar herausgebracht. Diese Klarheit des Aufbaus ist sogar das eigentliche Wunderbare an dem außerordentlich reichen Bild, und so sollte man nicht sowohl darüber Klage führen, daß der Künstler eine heute nicht mehr übliche Komposition gewählt hat, als vielmehr ihm die verdiente Anerkennung dafür zugestehen, daß er trotz allem jene ewig gültige Verständlichkeit erreicht hat, die nun einmal die Basis jedes Schaffens ist.

Wer so viel zu zeigen hat, wie Memling es hier tun muß, braucht viel Platz, und den hat sich der Künstler geschaffen, indem er in die mannigfaltig belebte Land-

schaft eine ganze Stadt, ein Dorf und manches stattliche Gebäude gesetzt hat. Er gewinnt dadurch nicht nur an Raum, sondern vor allem an Abwechslung und kann, obschon er die Tafel nicht systematisch nach alter Weise, wie das zum Beispiel Rogier van der Weyden getan hätte, durch aufgelegte Rahmenleisten gliedert, doch die einzelnen Szenen scharf trennen. Er kann sie aber auch, wenn es ihm beliebt, sozusagen ineinanderfließen lassen. So wie nun Memling die von der Erzählung gebotenen Momente benutzt, um in die gemalte Schilderung ein buntes und doch sehr klug geordnetes Leben zu bringen, hat er nun als Maler vor allem Sorge getragen, gewissermaßen einen Ring um die vielen Einzelszenen zu legen: das ist die Landschaft, die mit so viel Wucht behandelt ist, daß die notwendigerweise sehr klein gehaltenen Figürchen und der daraus entstehende Eindruck der Zierlichkeit die Tafel nicht zu einer wunderlich breit ausgesponnenen Miniatur, sondern zu einem stattlichen Gemälde werden lassen.

In München wird erzählt, daß Moritz von Schwind dieses Bild besonders geliebt habe. Es hat in der Tat in seiner klug-treuherzigen und dabei tiefpoetischen Erzählungsweise vieles, was dem Stile des liebenswürdigsten unserer romantischen Maler entspricht. Diese Liebenswürdigkeit aber würde kaum so kräftig und überzeugend wirken, wenn die Komposition nicht in der eben geschilderten Weise angelegt wäre. Im Hintergrunde ragen mächtige Bergesspitzen schroff in die Höhe, und auf ihnen stehen die Orientalen, nach dem Sterne spähend. Sie machen sich dann auf die Reise, und in kleinen, fast nur als Farbenflecke auf der Bildfläche wirkenden Gestalten zieht die reisige Schar auf vielverschlungenen Wegen durch die unendlichen Länderstrecken, bis sie endlich — bereits recht groß geworden — in Jerusalem ankommen und auf den munteren, glänzenden Pferden in den Hof des Tetrarchenpalastes einreiten. Ungemein traulich wird geschildert, wie sie unterwegs bei den auf dem Felde arbeitenden Bauern nach dem richtigen Wege fragen, ungemein stolz ist nun ihr Auftreten, als sie, die letzte Wegstrecke vor Bethlehem zurücklegend, sich bereits dem geheimnisvollen Gotte nähern; ungemein würdevoll aber ist die Hauptszene selbst, wo sie dem Kinde ihre Ehrfurcht bezeugen und mit keiner Miene ihr Erstaunen verraten, daß es ein Menschenknäblein ist, zu dem sie der wunderbare Stern aus so weiter Ferne geleitet hat. Aber schon gleich rechts und links von dieser Hauptszene stehen dann jene genremäßig entwickelten Gruppen, die in Memlings Werken eine solch entzückende Rolle spielen. Links steht der Troß der Mohrensklaven, der weißen Reitknechte und sogar eine Figur, die vorausgreifenderweise einem christlichen Heiligen gleichsieht. Rechts aber ist jene außerordentlich schöne Gruppe von den zur Tränke getriebenen Pferden, die wohl Schwinds Vorbild für das berühmte Bild in der Schackgalerie gewesen ist und auch im fünfzehnten Jahrhundert bereits sehr beliebt gewesen zu sein scheint.

Dem munteren Schritte der Erzählung entspricht es, daß die heiligen drei Könige nicht lange bei der Krippe verweilen. Sie sitzen gleich wieder auf, und mit wehenden Fahnen verliert sich der Zug zwischen den Hügeln, um erst am Meere wieder aufzutauchen, wo die Magier die Schiffe besteigen und auf rascherem Weg, als sie gekommen waren, der Heimat zustreben.

Es mag einem erwachsenen Beschauer, der genug Herzlichkeit hat, um die Entwicklung des Bildes mit dem gläubigen und verehrungsvoll suchenden Erstaunen so zu verfolgen, wie er einstens als Kind die Krippen in den Kirchen bewundert hat, ein großer Genuß sein, so unverhofft wieder einen Blick in die Herrlichkeit der Jugendzeit zu tun — in der Tat gleicht ja das Bild einer gemalten Krippe —, aber dieser

Zug der Könige hat nun im Bilde doch auch noch eine malerische und kompositionelle Bedeutung. Die beiden Straßen, auf denen er daherzieht, und die Reiterschar selbst mit ihrer bunten Farbenpracht schlingen ein Band durch die ganze Szenerie, das dem Gemälde Klarheit uud Festigkeit gibt. Es wird ein sichtbarer Zusammenhang zwischen den sonst nur durch die Erzählung verbundenen Teilen geschaffen.

Bemerkenswert an der Münchener Tafel ist außer vielen hier nicht aufzuführenden Feinheiten die sehr entwickelte Technik, die ja wohl eine gewisse Zierlichkeit nicht außer acht lassen kann, aber doch in Anbetracht des kleinen, für die Figuren zur Verfügung stehenden Maßstabes geradezu durch eine gewisse Großzügigkeit überrascht. Man kann das vielleicht am besten an den wunderbar feinen und doch sehr scharfen Porträten der Stifter, besonders an dem der rechts knienden Stifterin sehen.



Der heilige Georg
Federzeichnung Memlings (?) in der Sammlung Lanna in Prag

Auf der Ausstellung des Ordens vom Goldenen Vliese war in Brügge 1907 eine kleine Tafel zu sehen, die erst vor kurzem im Kunsthandel aufgetaucht ist und der ausgezeichneten Sammlung des Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel einverleibt wurde (S. 40). Sie stellt zwei Pferde dar, die ein Affe in die Schwemme reitet. Das Motiv hat viel Ähnlichkeit mit einer obenerwähnten Gruppe des Münchener Dreikönigsaltares, und so wird das Bildchen auch für das Fragment einer zerstörten Anbetung der drei Könige gehalten. Ob die Malerei durchaus eigenhändig von Memling selbst herrührt, ist schwer zu sagen; jedenfalls geht die ungewöhnlich reizvolle, fast schwindische Komposition auf ihn zurück.

Das Thema der drei Weisen aus dem Morgenlande war dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sehr lieb, und seine große Beliebtheit mag wohl damit zusammenhängen, daß einerseits die Malerei des Quattrocento in den Niederlanden unter dem starken Einflusse der Mysterien- und Passionsbühne gestanden hat, daß aber andererseits auf diesen Bühnen wohl kein anderes Schauspiel so üppig und prunkvoll, dem Auge so interessant gewesen sein wird als das der drei Könige. So kommen bei

Memling noch mehrere Darstellungen dieses Stoffes vor. Die eine, die verhältnismäßig klein ist, befindet sich im Johannesspital zu Brügge und stammt aus dem Jahre 1479 (S. 41—43). Sie enthält auf der Mitteltafel die Anbetung, auf dem linken Innenflügel die Geburt Christi, auf dem rechten die Darstellung im Tempel. Die Außenflügel zeigen den heiligen Johannes den Täufer in ähnlicher Haltung wie auf der kleinen Münchener Tafel, und die heilige Veronika.

Dieses Klappaltärchen war eine Stiftung des Jan Florens, des Geldwartes des Spitals. Es mag ein feines Werk gewesen sein, hat aber leider, wie die meisten in dem Spital aufbewahrten Werke des großen Künstlers, schlimme Beschädigungen und Restaurierungen erfahren. Die Komposition hat zwar manche Einzelheiten mit dem Münchener Bilde gemeinsam, weil sie eben ikonographisch festgelegt waren, und weil Memling sich dem Zwang der Tradition nicht entziehen konnte; aber sie weicht im ganzen doch sehr stark von der Münchener Tafel ab. Der altarmäßige Charakter ist viel stärker betont und die liebenswürdige Freiheit des persönlichen Anteils, den der Künstler an der Arbeit und Erfindung genommen hat, kommt weniger zur Geltung.

Von besonderer Bedeutung ist die Darstellung des rechten Innenflügels, die im Arrangement viel Ähnlichkeit mit der gleichen Szene auf dem Dreikönigsaltar von Rogier van der Weyden hat. Dadurch wurde diese Tafel eine Hauptstütze für die Behauptung, daß Memling ein Schüler des Rogier van der Weyden gewesen sei. Aber diese Ähnlichkeiten sind doch zu allgemeiner Natur, und sie treten zu sehr gegen die trennenden Momente zurück, als daß sie Memling als einen Schüler von Rogier erscheinen lassen könnten. Sämtliche Typen und die ganze, viel mehr als bei Rogier geschlossene Anordnung, endlich die strenge Beschränkung auf den Kern der Handlung gehören Memling an, und nicht ein Zug ist von Rogier herübergenommen.

Die Anbetung, die auf dem rechten Flügel dargestellt ist, kehrt in einem kleinen Bildchen der Sammlung Clemens in München wieder (S. 44), das von sehr delikater blonder Haltung, aber für Memling selbst vielleicht doch schon zu weich ist. Endlich gibt es im Prado den ganzen Altar noch ein zweites Mal (S. 45—48) in vergrößertem Format, aber mit so viel durchgreifenden Veränderungen im einzelnen, daß es ausgeschlossen ist, das eine der zwei Werke als die Kopie des anderen aufzufassen. Der Unterschied in der Qualität ist so groß, die Haltung des Madrider Exemplars so kalt und in der räumlichen Behandlung so fortschrittlich, daß es wohl als die spätere Arbeit eines Nachahmers, während das Brügger Triptychon als das von Memling selbst herrührende Original anzusehen ist.

Aus dem Jahre 1480 besitzt endlich das Brügger Spital zwei Werke, und zwar zunächst eine Beweinung Christi, die im Auftrag von Adrian Reins gemalt ist (S. 49—52). Das kleine Triptychon läßt trotz des übeln Erhaltungszustandes noch immer sehr bedeutende Qualitäten erkennen und hat außerdem auffallend viel Beziehungen zu Dirk Bouts einerseits und zu den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts andererseits. So ist die heilige Barbara auf dem rechten Flügel gewissermaßen der Urtypus für die modischen Frauengestalten, die uns später bei Quinten Metsys, auch bei dem Meister vom Tode Mariä begegnen. Charakteristisch ist die vielleicht gar zu sehr getragene Stimmung der heiligen Personen, die mehr als Zuschauer denn als unmittelbar Mitbeteiligte dastehen.

Es existierte nun eine in vielen Hinsichten veränderte Wiederholung des Bildes, die sich in der Sammlung Kaufmann zu Berlin befand (S. 54-55). Diese trägt zwar in der Ausführung die Merkmale von Memlings persönlichem Stil, ist aber in der geistigen Auffassung prinzipiell anders als das Brügger Exemplar: das spezifisch Milde, das zu



Die Verkündigung



Die Anbetung der heiligen drei Könige



Die Darbringung im Tempel

Triptychon von Rogier van der Weyden in der Alten Pinakothek zu München

Memling so gut paßt, hat in einer noch nicht genügend geklärten Weise einem zum Teil gespreizten, zum Teil pathetischen Wesen Platz gemacht.

Eine weitere, sehr gut gemalte und doch vielleicht nicht ganz eigenhändige, im übrigen auch wieder stark veränderte Wiederholung findet sich im Palazzo Doria zu Rom (S. 55). Es ist eine Tafel, die vermutlich das Mittelstück eines Triptychons gebildet hat. Den Stifter, der rechts kniet, finden wir anscheinend auf dem einen der zwei von Memling gemalten Altarflügel, die die Bruckenthal'sche Sammlung in Hermannstadt besitzt.

Die zwei Hermannstädter Bildnisse (S. 56 u. 57) gehören, trotzdem sie sehr gelitten haben, noch immer zum Besten, was wir von Memling als Porträtisten kennen. Sie stammen offenbar aus später Zeit und stellen den Stifter der Pietà aus der Sammlung Doria mit seinem Sohn sowie seine von einem kleinen Hunde begleitete Frau dar. Bemerkenswert ist bei dem männlichen Bildnis die weiche Fülle der Formen, die zugleich scharf und beinahe üppig wiedergegeben sind. Eine solche Beobachtung der rein malerischen Erscheinung kennt die alte, ungleich solidere und strengere, aber sozusagen mehr plastisch empfindende alte Schule nicht.



Bildnis der Gattin des Jan van Eyck
Gemälde des Künstlers im Städtischen Museum zu Brügge

Dazu kommt eine stärkere Betonung des Persönlichen und Weltlichen, die besonders für Memlings spätere Zeit charakteristisch ist. Wir besitzen eine nicht geringe Anzahl solcher Bildnisse, worunter zunächst die der Familie Moreel bemerkenswert sind. Die Brüsseler Galerie besitzt, vermutlich aus der Zeit vor 1480, das Bildnis des sehr energischen, aus italienischer Familie stammenden Willem Moreel und seiner Frau Barbara (S. 58 u. 59), das Brügger Johannesspital aber aus dem Jahre 1480 unter dem Namen einer Sibylle das Bildnis der Maria Moreel, einer Tochter der beiden (S. 60). Das schöne Gemälde ist ein Musterbeispiel für die Umwandlung der Technik. Wenn man das strenge Porträt der Frau des Jan van Eyck mit diesem Frauenbildnis von Memling vergleicht, wird man leicht sehen, wie sehr viel mehr die Malerei vom Ende des Jahrhunderts das Beiwerk pflegt und absichtlich herausstellt. Noch ist die Wirkung ruhig, aber die Linien und Massen kreuzen sich bereits sehr auffällig, so daß man hier sieht, wie sich der bewegte Stil der nordischen Renaissance ankündigt.

Die ganze Familie Moreel, die Eltern und die sehr zahlreiche Kinderschar wird auf den Flügeln des Christophorusaltares dargestellt, den Memling 1484 gemalt und der sich in der Städtischen Sammlung von Brügge befindet (S. 61–64). Es ist keine sehr erfreuliche Arbeit und darum schon häufig für nicht ganz eigenhändig gehalten

worden, hat aber gerade in den Bildnissen viel Anmutiges, besonders in der Beobachtung der etwas undisziplinierten jugendlichen Gefühle der Knaben und Mädchen, die sich nicht ganz leicht dem Zwang der religiösen Stimmung fügen.

Ein hervorragendes Werk aus Memlings Spätzeit ist dann der große Familienaltar des Jacob Floreins im Louvre (S. 61—67), bei dem allerdings durch ungeschickte Behandlung die Farbe heute viel kälter wirkt, als wohl ursprünglich beabsichtigt gewesen ist. Das alte Motiv, die Stifter in einer Kirche um die Madonna zu versammeln, wird hier dahin verändert, daß die offene Kirchenhalle den Hintergrund zu füllen hat, während die heiligen Personen und die Stifter im Vordergrund ohne räumliche Begrenzung gegeben sind. Es ist das eine Freiheit, die sich der Künstler damals nehmen durfte, wo man gern der Architektur die Aufgabe übertrug, in breiter, zierlich und zugleich kräftig abschließender Weise den oberen Teil des Bildes mit einer dekorativen Ansicht zu füllen. Die Komposition erhält dadurch etwas Ungezwungenes. Die Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten ist auch frischer, fast lustiger als auf dem Christophorusaltar.

Das eigentliche Hauptwerk dieser letzten Periode von Memlings Kunst ist das 1487 gemalte Diptychon des Martin Nieuwenhove (S. 68 u. 69). Der linke Flügel zeigt die Madonna mit dem Kinde, und der rechte das Brustbild des betenden Stifters. Martin Nieuwenhove, der damals zweiundzwanzig Jahre alt war und bald danach Bürgermeister von Brügge wurde, ist in der ganzen Fülle seiner jugendlichen Kraft und Energie aufgefaßt, so daß hier mehr als bei den anderen Bildnissen, die Memling gemalt hat, das subjektive Moment des Porträtierten fast spontan zum Ausdruck gelangt. Es kann nicht davon die Rede sein, dieses Bildnis über die von Jan van Eyck gemalten zu stellen; aber es kann auch nicht geleugnet werden, daß der Porträtstil als solcher bei Memling eine weit größere Freiheit erlangt hat. Natürlichkeit ist jetzt die Losung gegenüber der fast erschreckenden Treue der Porträte der alten Schule. Daher kommen



Das Verlöbnis des Arnolfini
Gemälde von Jan van Eyck in der Nationalgalerie zu London

dann all die Zufälligkeiten im Arrangement, die zwar wohlgepflegten, aber doch eigentümlich etwas locker hängenden Haare, die Betonung der kleinen Knitterfältchen am Gewand und vor allen Dingen die starke Berücksichtigung des Milieus. Die reiche Art, wie die Fensterwand des Gemaches behandelt ist, hat kein Gegenstück bei Eyckschen Bildnissen, nicht einmal beim Verlobungsbild des Arnolfini. Ein Gegenstück dazu bildet die Madonna, die dem vor ihr auf einem Kissen sitzenden Kind einen Apfel reicht. Noch ist die Stimmung der mägdlich schönen Madonna etwas schwer, wie das ja bei Memling oft der Fall ist, aber das Motiv spielt bereits in das Gebiet des Genres hinüber, und endlich ist die Fensterwand mit den Glasscheiben, dem Wandspiegel und dem elegant behandelten Ausblick auf die Landschaft bereits in fast bedenklich üppiger Weise ausgestattet. Die alte Strenge und Einfachheit läßt sich von nun ab nicht mehr lang halten.



Der heilige Benedikt
Zeichnung Memlings (?) im Louvre zu Paris

Aus demselben Jahre stammt das in den Uffizien zu Florenz aufbewahrte Porträt eines jungen Mannes (S. 71), der nach Warburg der einundzwanzigjährige Benedetto Portinari ist. Auch er hatte ein Gegenstück in der Madonna mit dem Kinde; diese ist in das Kaiser-Friedrich-Museum nach Berlin gelangt (S. 70). Mehr noch als an dem Porträt wird man an der Madonna sich der Umwandlung in Memlings Stil klar werden können. Noch immer bildet der Künstler die schlanke Jungfrau als die Mutter des Herrn, aber wie breit ist doch die Wirkung der Tafel, die, ohne gerade überladen zu sein, doch mit den Säulen, Bögen und der breit über den Hintergrund laufenden Landschaft einen sehr opulenten Eindruck macht. Zu diesen zwei Stücken gehörte endlich noch eine Tafel mit dem heiligen Benediktus (S. 72), jetzt gleichfalls in den Uffizien.

Im Jahre 1489 wurde unter großen kirchlichen Feiern ein eichener Reliquienschrein im Johannesspital von Brügge geweiht, der mit vielen mehr oder weniger

kleinen Gemälden geschmückt ist (S. 78—91). Von alters her wird er dem Memling zugeschrieben, und er ist populär wie kein anderes Werk des Meisters. Er verdient auch bis zu einem hohen Grade diese Beliebtheit, die sich jahrhundertelang gehalten hat und wohl auch bestehen wird, solange die Malereien nicht untergehen. Trotzdem ist es heute schwer zu sagen, ob die Tafeln wirklich alle von Memling gemalt sind. Bei einigen wird man kaum zweifeln können, daß sie nicht von ihm herrühren, bei anderen ist dagegen die Wahrscheinlichkeit, daß Memling sie gemalt habe, sehr groß.

Der Schrein ist in der üblichen Weise als eine Art gotischer Kirche mit hohen steilen Pultdächern behandelt und bildet auf den Längsseiten je drei Tafeln, auf den Schmalseiten je eine. Auf den zwei Seiten des Daches sind je zwei Medaillons mit Engeln angebracht (S. 90 u. 91), zwischen denen je eine Rundtafel sitzt. Die eine stellt die Krönung Mariä (S. 88), die andere die heilige Ursula mit den Jungfrauen dar (S. 89). Diese Medaillons und Rundtafeln sind in Memlings Stil gehalten, aber gewiß nur als Werkstattarbeit anzusehen.

Anders verhält es sich mit den zwei Bildchen auf den Schmalseiten. Das eine zeigt die Madonna mit zwei Stifterinnen (S. 81), das andere wieder die heilige Ursula mit ihren Begleiterinnen (S. 80). Diese zwei Stücke sind von hohem Kunstwert und gehören dem Meister selbst an. Die Art, wie Memling mit dem schmalen Raum ausgekommen ist, ihn vertieft und sogar zur Aufnahme vieler Personen brauchbar gemacht hat, ist ebenso bewundernswert wie die Grazie in Form und Stimmung. Besonders elegant und zugleich auch außerordentlich geschickt im Arrangement ist die Figur der heiligen Ursula, die als Prinzessin das schöne fürstliche Gewand trägt wie die heilige Katharina auf dem großen Altar von 1479 (S. 28 29). Es verlohnt sich wohl, auf dieses Hauptwerk aus Memlings mittlerer Zeit hinzuweisen, weil wir mancherlei Unterschied und Entwicklung finden können. Memling hat noch immer den alten Sinn für Zierlichkeit; aber er verwendet jetzt gern vollere Formen. Er weiß die Figuren besser in den Raum zu stellen und er zeichnet schärfer in einer mehr stilisierenden Art.

Wie groß nun auch die Bedeutung der zwei Bilder an den Schmalseiten ist, so ruht nicht auf ihnen der Ruhm des Schreins, sondern auf den sechs Tafeln, in denen die Legende der heiligen Ursula erzählt wird. In der Tat sind diese auch in bezug auf ihre Erzählung und Erfindung von unwiderstehlichem Reiz und müssen zum mindesten auf Vorzeichnungen von Memling selbst zurückgehen. Über die Ausführung aber kann man angesichts der betrübend ungünstigen Erhaltung kaum mehr ein Urteil fällen. Sie scheint jedoch auf den meisten Tafeln schon von Anfang trotz eines sehr anerkennenswerten Fleißes und einer nicht geringen Sicherheit nicht so fein gewesen zu sein, wie man das bei Memling sonst findet.

Das erste Bild (S. 82) zeigt die Ankunft der heiligen Prinzessin in Köln. Ursula verläßt eben das Schiff und steigt die Kaistufen hinab zu der Fürstin Sigillindis, die ihr in herzlichem Willkomm die beiden Arme entgegenstreckt. In der höchst angeregten, zum Teil sogar munteren Erzählungsweise, die den ganzen Zyklus auszeichnet, ward auf alles höfische Gepränge und Zeremoniell verzichtet, was um so auffallender und verdienstlicher ist, als doch Memling selbst dem Hofe in irgendeiner Form angehört hat und in seinen früheren Heiligenbildern bei aller Herzlichkeit gern eine hohe Feierlichkeit als Basis der Stimmung genommen hat. Hier aber gibt er in fast genremäßig erzählender Weise, die auch dem Kulturhistoriker interessant sein mag, ein Bild von dem regen Treiben auf dem Schiff, das eben angekommen ist und dessen Ladung an das Land gebracht wird. Wunderfein ist die Art, wie Ursula inmitten des geschäftigen Treibens der Knechte und Kammmerfrauen als die Hauptperson charakterisiert ist und

von all dem Lärm nicht berührt wird. Im Hintergrund ragt der Kölner Dom in die Höhe. Die Ansicht ist so treu, daß man annehmen darf, Memling habe Köln gekannt; aber bei der geringen Entfernung von Köln und Brügge kann man aus diesem Umstand keine weiteren Schlüsse auf des Künstlers Verhältnis zu Deutschland und deutscher Kunst ziehen.

Das zweite Bild (S. 83) gibt in völlig verschiedener Komposition die Ankunft in Basel. Die Schiffe, die das erstemal ganz zur Seite gerückt waren, sind nun breit in den Vordergrund geschoben. Es handelt sich ja weniger um die Erzählung dessen, was in Basel geschieht, als vielmehr darum, daß Ursula in ihrer frommen Sehnsucht nach Rom eilig und unmittelbar nach der Ankunft in Basel über die Alpen weiterzieht. So nutzt der Künstler das Motiv in ähnlich geistvoller Weise aus wie seinerzeit den Zug der heiligen drei Könige auf dem Münchener Gemälde.

Die dritte Tafel (S. 84) ist vielleicht die schönste von allen, und es fällt mir schwer, angesichts der außerordentlich liebenswürdigen, intimen und feinsinnigen Komposition Zweifel an der Eigenhändigkeit zu äußern. Aus den Hallen einer großen, zentral angelegten Taufkirche, in der man auf der rechten Seite im Vordergrunde die Aufnahme der bis dahin noch heidnischen Begleiter der Heiligen in den Schoß der katholischen Kirche sieht, ist der Papst Cyriacus mit seinem Gefolge vor die Eingangstüre getreten, um die dort kniende Ursula zu empfangen und ihr den apostolischen Segen zu spenden. Es ist unmöglich zu schildern, mit welcher Kunst Memling ganz verschiedene psychologische Motive durcheinander zu weben und zu einem einheitlichen Ganzen von entzückender Holdseligkeit zu verbinden gewußt hat. Hier kommt nun auch die Schönheit des Königskindes, sein adeliges Wesen und der Prunk der Gewandung zur vollen Geltung. Mit rührender ahnungsloser Demut und doch königlicher Freiheit kniet die Jungfrau vor dem Papst und hebt die Hände zum Gebet. Als ein rechter Vater der Christenheit steht der alte, ungemein würdige Mann vor ihr, mehr imposant durch seine Persönlichkeit als durch den kostbaren Ornat. Freundlich stützt er die emporgehobenen Hände der Prinzessin mit der Linken. Mit der Rechten erteilt er den Segen in einer fast beunruhigend feierlichen Weise; denn er scheint das zu wissen, was Ursula noch nicht ahnt: daß dieses blühende Leben bald vernichtet sein wird.

Das vierte Bild (S. 85) zeigt in höchst anmutiger Naivität die Einschiffung der nach Basel zurückgekehrten Ursula und des Papstes, der mit seinen Kardinälen die Heilige in den Tod begleiten will.

Das fünfte Bild (S. 86) endlich schildert die greuelvolle Ankunft in Köln, wo die frommen Priester und Jungfrauen von Armbrustschützen und gewappneten Rittern höchst grausam empfangen und noch in ihren engen Schiffen wehrlos sitzend hingeschlachtet werden. Erstaunlich ist Memlings Kunst, die auch in diesem traurigen Gewühl die Gestalt der heiligen Ursula nicht allein dem Auge des Beschauers sogleich als Hauptperson kenntlich macht, sondern sie auch hier ohne Anwendung von Pathos doch als Trägerin der Handlung kennzeichnet. Sie, die bis jetzt eine so anmutige Rolle zu spielen hatte, steht jetzt unter ihren Gefährtinnen als der einzige Hort der Schwachen, und wenn sie selbst auch gar nichts tun kann, um das irdische Leben der armen Mädchen zu retten, so steht sie ihnen doch in überaus eindrucksvoller Weise als Trösterin zur Seite.

Neben der dritten Tafel ist die sechste (S. 87) die beste, und sie bietet in glücklicher Steigerung den einzig denkbaren Schluß der schönen Geschichte, die so idyllisch zart begonnen hatte. Die Heilige steht als Gefangene, doch ihres Willens mächtig und

ungefesselt, vor den Zelten des Feindes in einer wilden Schar von gepanzerten Kriegern. Es ist diesmal nicht der englische Prinz, der seinerzeit um ihre Hand gebeten hatte. Der Fürst des Landes tritt im strahlenden Glanze der Brünne vor sie hin, um sie gewissermaßen für sie selbst um Gnade zu bitten. Es jammert ihn, daß so viel Schönheit und Güte kläglich zugrunde gehen soll. Er bietet ihr seine Hand an. Aber ohne nur einen Blick auf ihn zu wenden, winkt die Heilige mit der Hand ab und ruhig, ohne alle Pose ausharrend, erwartet sie den Pfeil, den, unmittelbar vor ihr stehend, ein Bogenschütze auf sie angelegt hat. So schließt die Legende in einer Fassung, die novellistisch scharf zugespitzt ist, wie nur je eine Geschichte in den besten Zeiten des fabelfrohen Mittelalters erzählt worden ist. Angesichts solcher Feinheit der Erzählung darf man denn auch darauf verzichten, viele Fragen nach der Eigenhändigkeit der Ausführung durch Memling zu tun, die heute ja kaum mehr festzustellen ist.

Was nun Memling selbst damals leisten konnte, das sieht man sehr gut an der Passion Christi, die sich in der Turiner Galerie befindet (S. 92--98). Sie ist auch von einem Italiener gestiftet und zeigt zu beiden Seiten in den Ecken kniend den Stifter und seine Frau. Warburg nimmt an, daß die Tafel, die viel Ähnlichkeit mit der Münchener Marientafel von 1480 hat, früher als diese, also vor 1480, entstanden sei, und befindet sich mit dieser Annahme im Einklang mit der herrschenden Ansicht. Trotzdem glaube ich, daß die äußerst fortschrittliche Behandlung alle Veranlassung bietet, das schöne Bild möglichst spät zu datieren.

Die Anordnung ist im Prinzip zwar die gleiche wie bei dem Münchener Bild. Es werden wieder eine große Anzahl von räumlich und zeitlich getrennten Handlungen so dargestellt, als ob sie gleichzeitig am selben Ort vor sich gingen. Nur ist die Anordnung nicht so geschmackvoll wie bei dem Münchener Marien- oder Dreikönigsbild (S. 32/33). Die breite starke Folie der Landschaft, die diesem so wohltut, fehlt insofern bei dem Turiner Bild, als zur Basis der Handlung die Stadt Jerusalem genommen ist.

Wenn nun dieses Motiv an sich vielleicht nicht so glücklich ist, so verfährt dafür Memling mit um so größerer Gewandtheit. Er wählt einen sehr raffinierten Standpunkt, um von hohem Horizont aus den Beschauer in die Stadt über die Umwallung hinweg sehen zu lassen, und beweist hiermit zunächst einmal, daß er weit über die primitive Perspektive hinausgekommen ist, die noch um die Mitte des Jahrhunderts die altniederländische Malerei beherrschte.

Das Städtebild wird nicht wie sonst in gotischer Zeit auf Treue behandelt. Es soll ja Jerusalem darstellen, und man wußte zur Genüge, daß diese Stadt mit ihren vielen Kuppelbauten anders aussah als eine europäische. Aber auch außerdem hat Memling nach Tunlichkeit statt der festen nordischen Häuser und Paläste offene Hallen gewählt, von denen jede einzelne gewissermaßen als Bühne für den jeweilig zu schildernden Vorgang dienen soll. Wie schwer auch die dem Künstler gestellte Aufgabe gewesen ist, so hat er sie doch mit großer Sicherheit gelöst.

Der Hauptvorzug des merkwürdigen Bildes, das sich als desto besser herausstellt, je länger man sich mit ihm beschäftigt, ist die Behandlung der Figuren. Memling hat ja oft eine große Frische: aber mir ist kein zweiter Fall bekannt, wo er eine solch freie Beweglichkeit entfaltet hätte als hier. Man darf sogar sagen, daß in der gesamten altniederländischen Malerei kein Bild existiert, das so viel Freiheit und Sicherheit in den Bewegungen der Menschengestalt zeigt. Es entsteht nun die Frage, ob diese Fernzügigkeit nur im allgemeinen eine Begleiterscheinung von Memlings persönlich so frischem poetischen Sinn ist, so daß sie jeder Epoche seiner Tätigkeit zuzutrauen wäre, oder ob sie gewisse Züge aufweist, die auf eine bestimmte Zeit hin-

wesen. Da scheint mir nun die ganz ungewöhnlich bestimmte und dabei keineswegs mühevolle Zeichnung die frühe und selbst die mittlere Zeit ganz auszuschließen, und für die späte selbst spricht dann mit großer Wahrscheinlichkeit die Größe der Anschauung, wie sie zum Beispiel beim Ecce homo und bei der Geißelung Christi (S. 94) sich kundtun. Das sind Gestalten und Bewegungsmotive, die der Renaissance näherstehen als der Gotik.

Auch in malerischer Hinsicht gehört das Turiner Bild bereits einer sehr entwickelten Richtung an. Die Farben der ins Licht gestellten Figuren sind freilich noch nach Quattrocento-Art fest und prall; aber wo immer sich durch die Natur des Motivs Gelegenheit gibt, zarte Farbenübergänge zu wählen oder gar das unsichere Licht der Dämmerung zu malen, da ergreift sie Memling mit Freude, und er erzielt so weiche Abstufungen, daß man gerade beim Kolorit des Turiner Bildes nun auch noch deutlich erkennt, wie eine neue Zeit heraufkommt, die den Ton und die Nuance als fruchtbringende Momente in die Malerei einführt, um nun auch in der Farbe jene Wahrheit der Erscheinung zu erreichen, die in der Form schon seit dem Beginn des eigentlichen Quattrocento angestrebt war; denn das ist doch nicht zu übersehen, daß die Pracht des altniederländischen Kolorits auf Kosten der Wahrheit gegangen ist, und daß selbst Eyck trotz der unbegreiflichen Wunder seiner Technik in der Farbe kein solch starker Realist gewesen ist wie in der Form und Zeichnung. Wenn nun aber sich bei Memlings letzten Werken gar auch noch in dem Kolorit ein so bemerkenswerter Umschwung ankündigt, dann kann man sagen, daß von da ab das Geschick der altniederländischen Malerei als vollendet und abgeschlossen angesehen werden kann; denn die Entwicklung der Malerei beruht vor allen Dingen auf dem Standpunkt, den die Künstler der Farbe gegenüber einnehmen. Die Wandlungen in Form und Komposition sind nie so einschneidend wie die im Kolorit.

Memling ist freilich ein rein belgischer Künstler, aber er hat bis kurz vor 1500 gelebt; fast unmittelbar nach seinem Tode sehen wir die altniederländische Kunst in offenkundige Beziehungen zur italienischen und antiken derart treten, daß sie, die im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts oft genug die Malerei der romanischen Völker, sogar die der Italiener bald mehr, bald minder stark beeinflußt hatte, nun selbst unter den fremden Einfluß gerät. Es fragt sich, ob nicht auch Memling italienische Art gekannt, geschätzt, sich vielleicht wohl gar ein wenig von ihr habe anregen lassen. Die Wahrscheinlichkeit, daß er wenigstens vereinzelte italienische Kunstwerke gekannt habe, ist außerordentlich groß. Die Herzöge aus dem Hause Valois, zu denen ja auch Karl der Kühne, sein Dienstherr, gehörte, hatten italienische Künstler von jeher beschäftigt. Brügge war eine internationale Stadt, wo viele angesehene und reiche Italiener wohnten, die doch wohl manches von der schönen Kunst ihrer Heimat nicht nur erzählten, sondern auch mitbrachten. Trotzdem fanden sich lange Zeit bei Memling keine Anklänge an italienische Gemälde, und wenn versucht wurde, da und dort aus den Gebäuden, die er im Hintergrunde seiner Bilder anbrachte, auf nähere Bekanntschaft mit Italien, vielleicht auf eine Romfahrt zu schließen, so hat sich das alles bis jetzt nicht greifbar beweisen lassen.

Erst in einer Anzahl von Werken, die wir nach ihrer ungemein freien technischen Behandlung als späte Arbeiten des Meisters betrachten, machen sich Züge bemerkbar, die eine Art von Nachahmung von Renaissancemotiven bedeuten. Man weiß, daß die Niederländer es liebten, die Bilder noch einmal innerhalb der eigentlichen Bildfläche durch gemalte Architekturen zu rahmen. Das kommt bei Rogier van der Weyden wie bei Dirk Bouts vor und geschah in der alten Zeit, indem die Szenen zwischen rein



Geburt Johannis des Täufers — Die Taufe Christi — Enthauptung des Johannes

Der sogenannte Johannes-Altar des Rogier van der Weyden. Triptychon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

gotische Bogen gestellt wurden, wie man das bei Rogers schönem Johannesaltar in der Berliner Galerie oder bei dem Kreuzaltar des Bouts in Granada sieht. In den Spätwerken von Memling werden nun die gotischen Bogen zwar im wesentlichen beibehalten, aber geschmückt durch Putten, die auf Kapitälen stehen, auch in der Leibung liegen und Girlanden befestigen. Das ist ein echt italienisches Motiv. Woher Memling es übernommen hat, wissen wir nicht. Am nächsten liegt der Gedanke, daß er es in den Buchillustrationen kennen gelernt habe, aber es sind auch noch andere Wege denkbar. Wichtig ist dabei, daß Memling sich darauf beschränkt hat, ein Ornament aus der südlichen Kunst zu holen, und daß er im übrigen seine Selbständigkeit erhalten hat.

Zu den Bildern mit dem neuzeitlichen Schmuck gehört ein Triptychon im Louvre (S. 113—115), dessen Mittelstück die Auferstehung Christi enthält, und vor allem ein leider auseinandergenommener Altar im Wiener Hofmuseum (S. 117—119). Die Mitteltafel zeigt die unter dem Baldachin und dem Bogen sitzende Madonna, vor der rechts ein betender Stifter kniet. Sie hält das Kind auf dem Schoß, das sich in anmutigem Spiel zu dem links vor ihm knienden Engel wendet, um den dargereichten Apfel zu nehmen.

Memling hat von jeher viel Wert auf eine zwar nicht steif behandelte, aber konsequent durchgeführte Symmetrie gelegt. Er hat sie aber in alter Zeit anders verwendet als jetzt. Sein Altar von Chatsworth oder das große Prunkstück im Johannesspital von Brügge verbinden diese Gleichmäßigkeit der Komposition in höchst feinsinniger Weise mit einem beinahe lustigen Filigranstil. Alles ist zierlich durchbrochen. Aber hier treffen wir eine schwer massige Häufung der Motive, in die allerdings Ruhe und Klarheit durch den Parallelismus der Gliederung gebracht ist, aber die eben nicht dem eigentlichen niederländischen Quattrocento mehr entspricht. Die alte Zeit war viel sparsamer im Detail gewesen. Bei dieser Tafel ahnt man dagegen schon etwas von der Völligkeit der Renaissance, obschon das Ganze noch gotisch empfunden ist.

Die Innenflügel des Wiener Bildes (S. 119) stellen in hohen Bögen wiederum die bei Memling so oft wiederkehrenden Gestalten der beiden Heiligen, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, dar. Es ist gut, sie mit den ganz ähnlich und doch grundverschieden arrangierten Flügeln in der Londoner Nationalgalerie (S. 18) zu vergleichen. Die Londoner Tafeln sind ja viel frischer in der Empfindung, sind als Werke der frühen Zeit viel sorgsamer und weiter ausgeführt und haben endlich den Vorzug einer viel schöneren Farbe; besonders prachtvoll ist das Rot auf dem Gewand des heiligen Laurentius. Aber wie unübersichtlich, nicht überzeugend ist die Raumbehandlung! Die Architektur ist nur ein der Bildfläche aufgemaltes Ornament. Wie gotisch knitterig sind die Falten im Gegensatz zu der edeln ruhigen Stilisierung auf den Wiener Flügeln und wie sehr hat bei diesen Memling es verstanden, die Figuren mit der Architektur und dem Raum in Einklang zu bringen! Die größere künstlerische Freiheit und Übersicht ist entschieden bei den Wiener Tafeln.

Zu demselben Altar gehören endlich die zwei Gestalten von Adam und Eva (S. 118), die auf den Außenseiten standen, aber jetzt selbständig aufgehängt sind. Es ist uns recht erwünscht, auch bei Memling das erste Menschenpaar zu finden, das schon im Genter Altar so großartig behandelt war und dort recht eigentlich die neuere Realistik einleitet. Memling hatte schon in seinem Frühwerk, dem Jüngsten Gericht in Danzig, die Aktmalerei in offenkundiger Freude behandelt. Nun nimmt er am Ende seiner Tätigkeit das Problem wieder auf, dem er ohnehin wohl mehr Studien geweiht haben wird, als wir heute ahnen, und zieht auch hier das Fazit der gesamten altniederländischen Malerei. Was Eyck in jenen berühmten Gestalten geschaffen hatte, war so kühn und

großartig, so voll packender Drastik in der Schilderung des Nackten, daß der ganze große Altar nach den zwei Gestalten von Adam und Eva benannt wurde. Einen derartig starken Eindruck würden Memlings Gestalten nicht machen, auch wenn sie nicht so klein wären. Er hat freilich viel Mühe auf sie verwendet, wie man aus den sehr zahlreichen Korrekturen bemerkt; aber sein Streben war nicht sowohl auf Wahrheit wie auf Eleganz und feine Beweglichkeit gerichtet. Statt der soliden Standfestigkeit von Eyck gibt er leichten rhythmischen Schwung, statt der herben, fast eckigen und jedenfalls scharfen Zeichnung des Schulbegründers strebt Memling nach Abrundung, und damit nimmt er den Figuren die Tatsächlichkeit. Er bringt eine gewisse, nicht unbedingt anerkennenswerte Glätte in die Modellierung, die die Arbeitsweise auf der einen Seite sehr geschmackvoll erscheinen läßt, ihr aber viel von der Treue und Zuverlässigkeit eines echt individuellen Stils nimmt. Man sieht auch hier, wie sich die Formen auflösen und unaufhaltsam ein neuer Stil angebahnt wird, der bald genug nach Memlings Tod die alte klassische Schule nicht nur ablöste, sondern für immer erledigte. Auch hier ist im übrigen trotz allen Fortschrittes, der gar nicht zu übersehen ist, doch auch die gleiche Beobachtung zu machen wie bei den Gestalten der Außenflügel. Die Wiener Akte haben nicht annähernd die Frische wie jene auf dem Danziger Jüngsten Gerichte.



Eva Adam
Vom Genter Altar der Brüder Eyck
(Kgl. Museum zu Brüssel)

Von dem Mittelbild des Wiener Altars gibt es eine nicht sehr veränderte Wiederholung, die jedoch statt des Stifters einen zweiten musizierenden Engel zeigt (S. 116). Sie befindet sich in den Uffizien von Florenz und galt lange Zeit, gilt vielleicht auch jetzt noch vielen für das eigentliche Original; aber in Anbetracht der harten und pedantischen Arbeitsweise, die ganz besonders nicht für Memlings Spätzeit paßt, darf sie doch wohl nur als eine Atelierwiederholung gelten, wie deren auch sonst noch manche vorkommen, z. B. im Gotischen Hause zu Wörlitz. Die Komposition muß überhaupt sehr beliebt gewesen sein; denn sie hat sich bis tief in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als zugkräftig erwiesen.

Sehr verwandt in der Technik ist dem Wiener Altar endlich ein kleines Rundbild, den segnenden Heiland darstellend, in der Sammlung Kaufmann in Berlin (S. 124).

Aus ganz später Zeit stammt endlich die aus drei Teilen bestehende Orgelbrüstung, die vor einigen Dezennien in der spanischen Stadt Najera aufgefunden wurde und in die Antwerpener Galerie gekommen ist (S. 120—122). Sie stellt Christus in der Mitte

von musizierenden Engeln dar; wir haben also auch hier wieder ein Motiv, das sich schon bei Jan van Eyck findet und zum Vergleich mit dem Stil der ersten Phase altniederländischer Malerei gewissermaßen auffordert. Wenn man nun sonst bei derartigen Vergleichen zwischen Memling und Jan von Eyck nicht nur immer wieder Eycks Überlegenheit, sondern auch die mannigfache Weiterentwicklung zu Neuem und Reicherem bei Memling konstatieren kann, so ist das diesmal nicht in so unbedingt erfreulicher Weise der Fall. Dem umfänglichen Werke fehlt zunächst der Zauber Memlingscher Poesie. Zwar sind Eycks Härten gemildert, aber die Kanten wurden doch so sehr abgeschliffen, daß das Ganze etwas dünn geworden ist. Man möchte fast sagen, daß in Rücksicht auf den rein dekorativen Zweck Memling es hier allzusehr an der künstlerischen Vertiefung und Empfindung hat fehlen lassen. Gegenständlich und kulturhistorisch ist ja gewiß viel Interessantes an dem merkwürdigen Stück; aber es scheint ohne Wärme gemalt zu sein und macht uns auch nicht warm.



Schächer am Kreuz. Federzeichnung von Memling (?)
(Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin)

Trotzdem kann kaum daran gezweifelt werden, daß die Orgelbrüstung in der Hauptsache ein eigenhändiges Werk des Künstlers ist, und hierin liegt nun doch ein wenigstens kunsthistorisch interessantes Problem. Memling ist der letzte große Meister des fünfzehnten Jahrhunderts in Flandern. Seine Technik hat sich allmählich sehr gelockert und hat auf die scharfe Wiedergabe der Einzelformen verzichten gelernt. Das führte hinüber zum großen Stil der Renaissance und war insofern hochverdienstlich und jedenfalls nicht zu vermeiden. Der altniederländische Stil mußte wie jeder andere absterben, und seine Blüte konnte nur eine beschränkte Zeit dauern. So ist in Memlings spätem Stil nicht nur das fortschrittliche Element ausgesprochen, sondern in gewissem Sinn auch der Verderb der alten selbstsicheren Stilreinheit zu beobachten. Wo er Aufgaben zu lösen hatte, die ihm vertraut waren und bei denen ihm die Tradition zu Hilfe kam, da schuf er auch in der späten Zeit dank der großen Verfeinerung seiner Technik so bedeutende Werke wie das Bildnis des Martin Nieuwenhove. Wenn er aber vor so ungewöhnliche Aufgaben gestellt wurde, wie die Orgelbrüstung von Najera eine war, dann kommen die ungünstigen Momente mehr zum Durchbruch. Dazu mag der Umstand

kommen, daß wir nicht nur bei Memling, sondern überhaupt bei den altniederländischen Künstlern vom letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts es mit einem immer mehr um sich greifenden Fabrikbetrieb zu tun haben. Schülerhand und Meisterhand bei dem oft sehr bedauerlichen Zustande der Bilder voneinander zu scheiden wird immer schwerer, weil eben auch Schülerhilfe immer mehr in Anspruch genommen wird. Das trägt dann nicht wenig dazu bei, daß diese späten Arbeiten mitunter fast etwas Charakterloses an sich haben.

Trotzdem ist das späteste datierte Werk aus Memlings Kreise, der 1491 gemalte Kreuzigungsaltar in der Marienkirche zu Lübeck (S. 99—112), ein Zeugnis dafür, daß die altniederländische Malerei um 1500 nicht etwa in Routine verkommen ist, sondern sich rüstig und tatkräftig neuen Aufgaben zuwendete. Der sehr stattliche Altar scheint von Heinrich Greverade, einem reichen Lübecker Handelsherrn, gestiftet worden zu sein. Er galt zwar früher für ein echtes Werk von Memlings Hand, ist aber schon manchem Zweifel begegnet und kann heute kaum mehr für eigenhändig gehalten werden; jedoch steht er Memlings Art so nahe, daß er als eine charakteristische Schularbeit bezeichnet werden kann, die noch viel von dem Altersstil des Künstlers erkennen läßt. Hier kommt nun vor allem trotz der nicht sehr guten Technik die auffallende Fortschrittlichkeit der Komposition, der Farbe und der Raumbehandlung in Betracht.



Schächer am Kreuz. Federzeichnung von Memling (?)
(Rückseite des auf S. XL abgebildeten Blattes)

Noch sind alle durch die Ikonographie vorgeschriebenen Bestandteile der Darstellung der Kreuzigung beibehalten; sie kehren sogar in der typischen Reihenfolge wieder: aber die künstlerische Gliederung ist von großer neuzeitlicher Kraft und Klarheit. Von besonderer Bedeutung ist daher die Behandlung der drei an das Kreuz Geschlagenen. Die weißen Leiber heben sich luftig vom Hintergrund ab und führen insofern ein wesentlich malerisches Element in die Szenerie ein. Man muß wohl annehmen, daß diese wichtigen Neuerungen auf Memling selbst zurückzuführen sind, wenn es auch in Rücksicht auf manche Schwächen der Zeichnung und Formbehandlung schwer angeht, das ganze Werk ihm selbst zuzuschreiben.

Die Komposition des Lübeckers Altars scheint berühmt gewesen zu sein, jedenfalls hat sie Schule gemacht, denn sie kehrt, allerdings mit manchen Verschlechterungen, in einem Altar wieder, dessen Mittelstück (S. 146/147) im Museum zu Budapest und dessen Flügel (S. 148 u. 149) im Wiener Hofmuseum aufbewahrt werden. Auch diese werden noch manchmal für Memlings eigene Arbeit gehalten, obschon sie, zumal in der schweren Farbe, weniger Qualität besitzen als das Vorbild.

Memling ist am 11. August 1494 gestorben. Nicht wenig hat er dazu beigetragen, die Stadt, die vor Jahren ihn, den Fremdling, gastlich aufgenommen hatte, zu einem Juwel nordischer Kunststätten zu machen. Aber Brügges Niedergang war besiegelt. Weder seine politische Macht noch seine künstlerische Bedeutung konnten sich gegenüber dem übermächtigen Wettbewerb aufrechthalten, den Antwerpen damals zu eröffnen begann. Es mag uns ein trauriger Gedanke sein, daß Memling in verhältnismäßig frühem Alter gestorben ist; aber schöner ist die Erwägung, daß er in der Fülle seiner persönlichen Kraft und im alten Glanze seiner zweiten Heimatstadt, des bis heute noch so wunderschönen Brügge, dahingegangen ist.



Gruppe aus der Kreuzigung Christi
[illegible] Memling im Britischen Museum zu London

MEMLINGS GEMÄLDE

MEMLINC'S PICTURES

LES TABLEAUX DE MEMLING

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H = Höhe = Height = Hauteur
B = Breite = Width = Largeur

Alle Bilder Memlings sind auf Holz gemalt
All the pictures of Memlinc are painted on wood
Tous les tableaux de Memling sont peints sur bois

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are meters
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* vergleiche die Erläuterungen (S. 171)
see the „Erläuterungen" (p. 171)
voyez les „Erläuterungen" (p. 171)





* Chatsworth, Duke of Devonshire H. 0,71, B. je 0,30

Der heilige Christoph

St. Christopher Saint Christophe

Der heilige Antonius

St. Antonius Saint Antoine

Um 1468

Außenflügel des Triptychons auf S. 2/3

Outside-wings of the following triptych Volets extérieurs du triptyque suivant



Johannes der Täufer

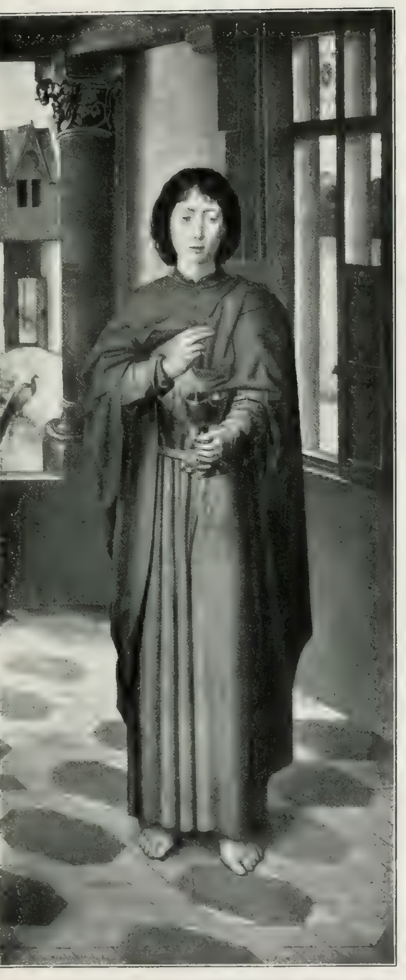
St. John Baptist — Saint Jean Baptiste

Die Madonna mit

The Virgin with saints and donors

eiligen und Stiftern

168 La Vierge avec des saints et des donateurs



H. 0,71, B. Mittelbild 0,705, Flugel je 0,30

Johannes der Evangelist

St. John the Evangelist Saint Jean l'Evangéliste

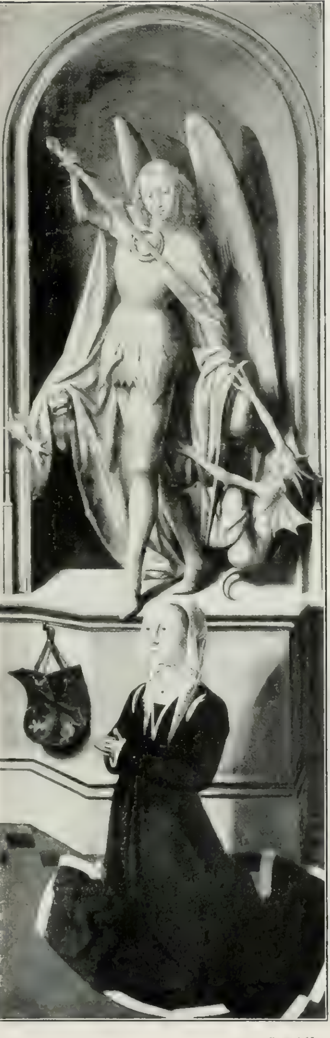


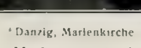
Chatsworth, Duke of Devonshire

Ausschnitt aus dem Mittelbilde des Triptychons auf S. 23

Detail of the middle part of the preceding triptych — Le Tiès — Détail de la partie centrale du triptyque précédent







Danzig, Marienkirche

H. 2,22 B. je 0,80

Madonna mit dem Kinde und Stifter

The Virgin with Child and the donor

La Vierge avec l'Enfant et le donateur

Um 1471

Der heilige Georg und Stifterin

St. George and the donor's wife

Saint George et la femme du donateur

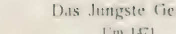
Außenflügel des Triptychons „Das Jüngste Gericht"

Outside-wings of the triptych „The last judgment"

Volets extérieurs du triptyque „Le jugement dernier"







Danzig, Marienkirche

H. 2,22 B. Mittelbild 1,60 Flügel [illegible]

Das Jüngste Gericht
Um 1471

The last judgment

Le jugement dernier



Danzig, Marienkirche H. 2,22, B. 1,60

Das Jüngste Gericht (Mittelbild)

The last judgment (central picture) Um 1471 Le jugement dernier (tableau central)



Danzig, Marienkirche

Das Jüngste Gericht (oberer Teil des Mittelbildes)

Um 1471

The last judgment
(Upper part of the central picture)

Le jugement dernier
(Partie supérieure du tableau central)



Danzig, Marienkirche

Das Jüngste Gericht (unterer Teil des Mittelbildes)
Um 1471

The last judgment
(Lower part of the central picture)

Le jugement dernier
(Partie inférieure du tableau central)



Danzig, Marienkirche

Die Schar der Seligen

(Detail aus dem Mittelbild zum „Jüngsten Gericht“)

The group of the blessed — Um 1471 — Le groupe des bienheureux

(Detail of the central picture of „The last judgment“) — (Détail du tableau central du „Jugement dernier“



Danzig, Marienkirche

Die Schar der Verdammten

(Detail aus dem Mittelbild zum „Jüngsten Gericht")

The group of the damned — Um 1471 — Le groupe des damnés

(Detail of the central picture of „The last judgment") — (Détail du tableau central du „Jugement dernier")





Danzig, Marienkirche

H. 2,22 B. 0,80

Das Jüngste Gericht (Flügelbilder)

The last judgment (Wings)

Um 1471

Le jugement dernier (Volets)



Danzig, Marienkirche

Die Pforte des Paradieses (unterer Teil)

(Detail vom linken Flügelbild zum „Jüngsten Gericht")

The entrance to the paradise (lower part) Um 1471 L'entrée au paradis (partie inférieure)

(Detail of the left wing, p. 12) (Détail du volet à gauche, p. 12)



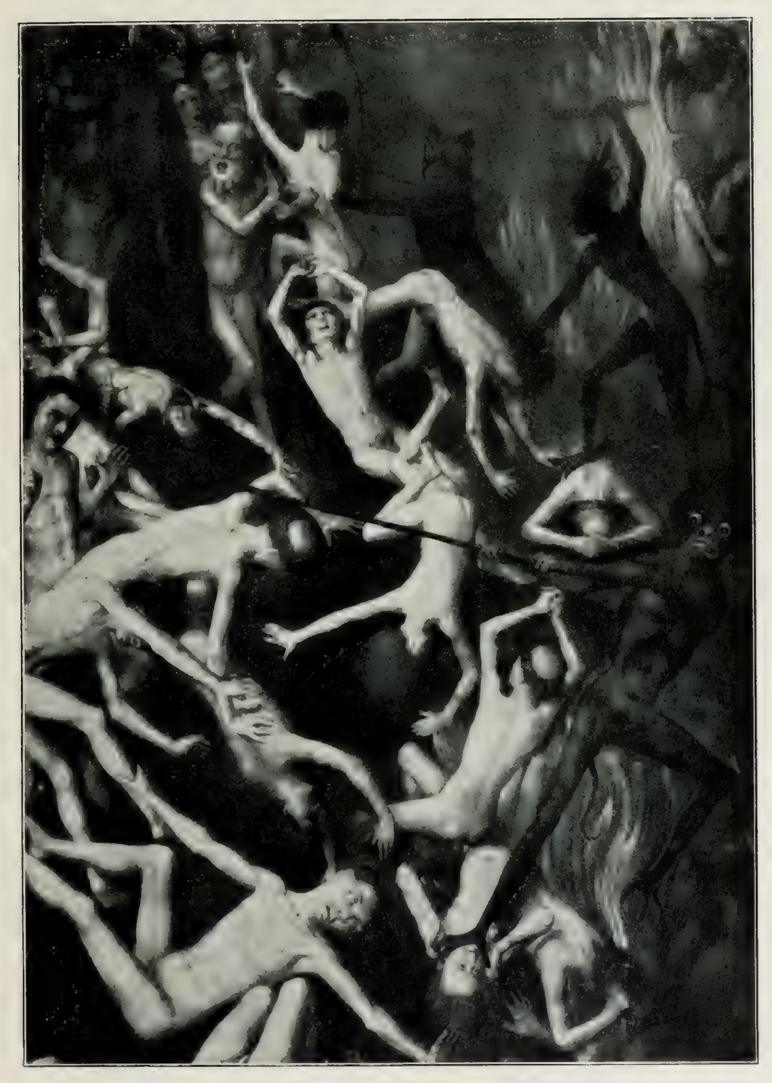
Danzig, Marienkirche

Die Pforte des Paradieses (oberer Teil)

(Detail vom linken Flügelbild zum „Jüngsten Gericht")

The entrance to the paradise (upper part) — Um 1471 — L'entrée au paradis (partie supérieure)

(Detail of the left wing, p. 15) — (Détail du volet à gauche, p. 15)



Danzig, Marienkirche

Der Höllenrachen (unterer Teil)

(Detail vom rechten Flügelbild zum „Jüngsten Gericht")

The jaws of hell (lower part) Um 1471 La bouche des enfers (partie inférieure)

(Detail of the right wing, p. 12) (Detail du volet a droit, p. 12)



* Wien, Galerie Liechtenstein H 0,55 B. [illegible]

Madonna mit dem Stifter und dem heiligen Antonius

The Virgin and Child, the donor and St. Antonius

1472

La Vierge avec l'Enfant, le donateur et Saint Antoine



*München, Alte Pinakothek

H. 0,31, B. 0,24

Johannes der Täufer

St. John Baptist

Um 1472

Saint Jean Baptiste

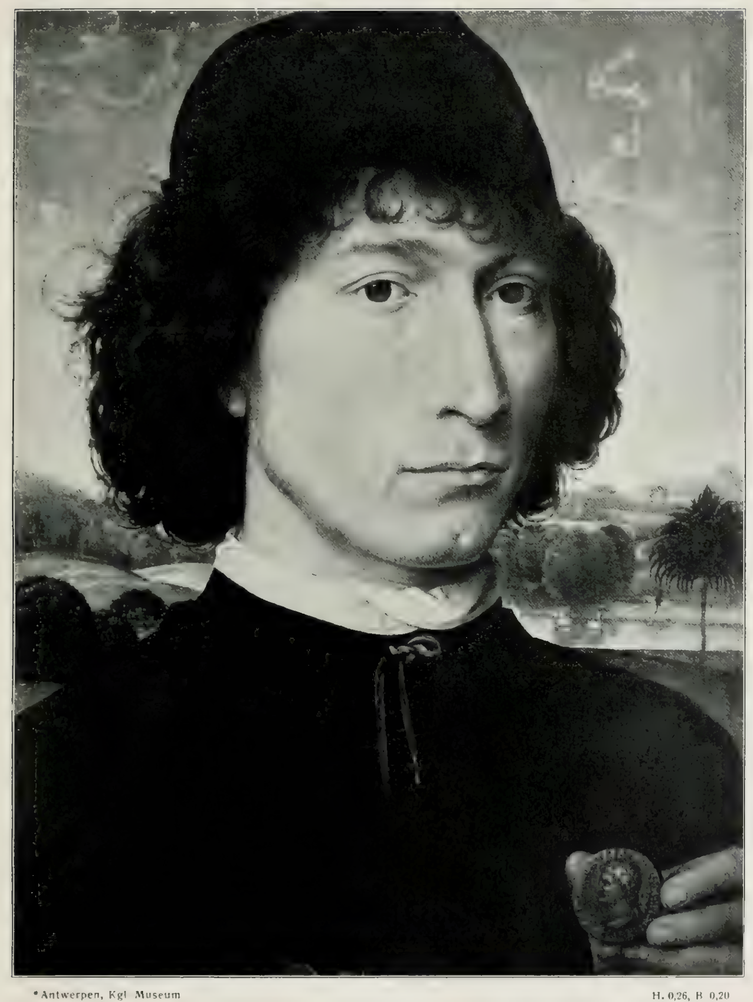




London, Nationalgalerie

Johannes der Täufer — Der heilige Lorenz

St. John Baptist — Saint Jean Baptiste — Um 1472 — St. Laurentius — Saint Laurent



*Antwerpen, Kgl Museum H. 0,26, B 0,20

Niccolo Spinelli (?)

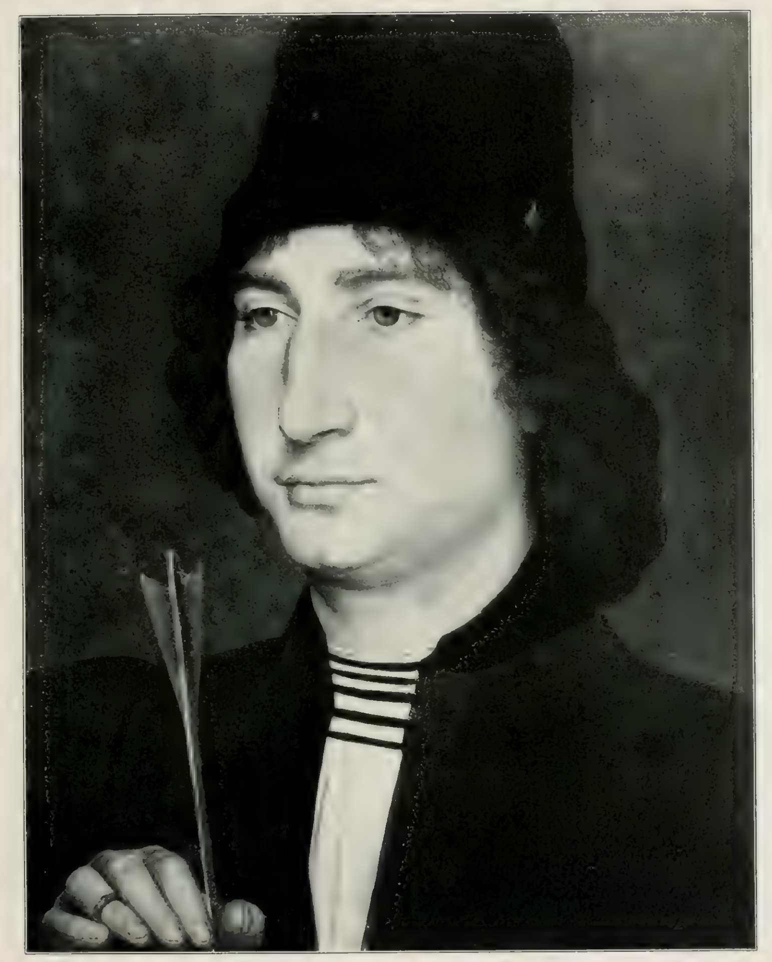
Portrait of Niccolo Spinelli (?) Um 1471 Portrait de Niccolo Spinelli (?)



Brüssel, Kgl. Museum H. 0,34. B. 0,25

Männliches Bildnis

Portrait of a man Um 1473 Portrait d'homme



Cöln, Albert Freiherr von Oppenheim

H. 0,30, B. 0,24

Männliches Bildnis

Portrait of a man

Um 1473

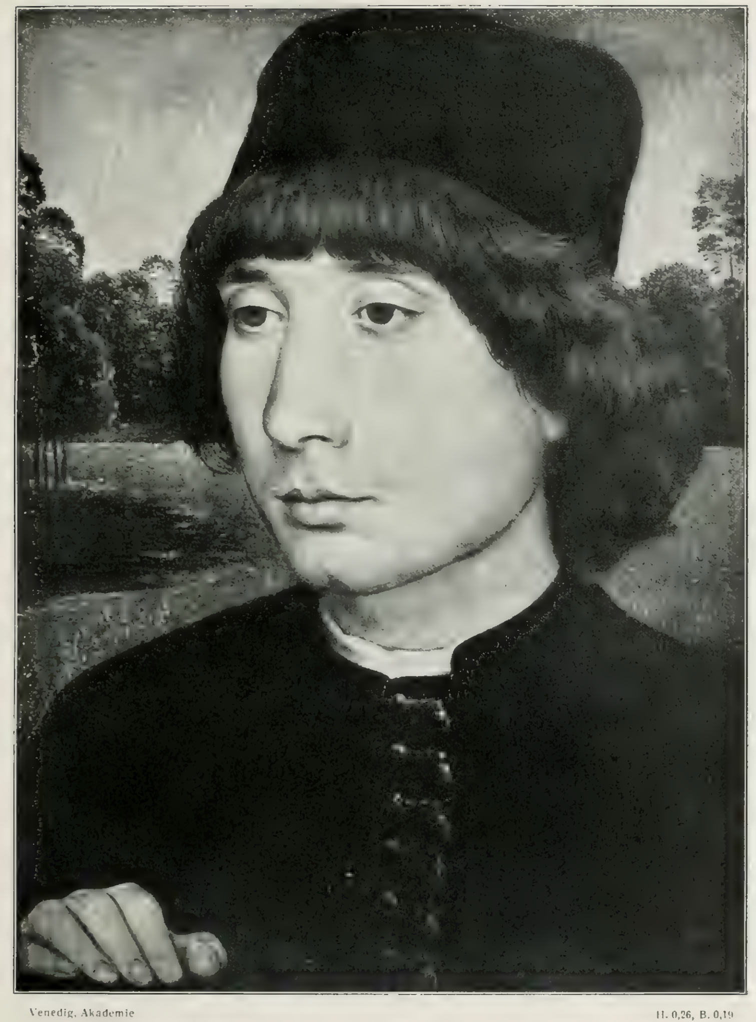
Portrait dhomme



Florenz, Galerie Corsini [illegible]

Männliches Bildnis

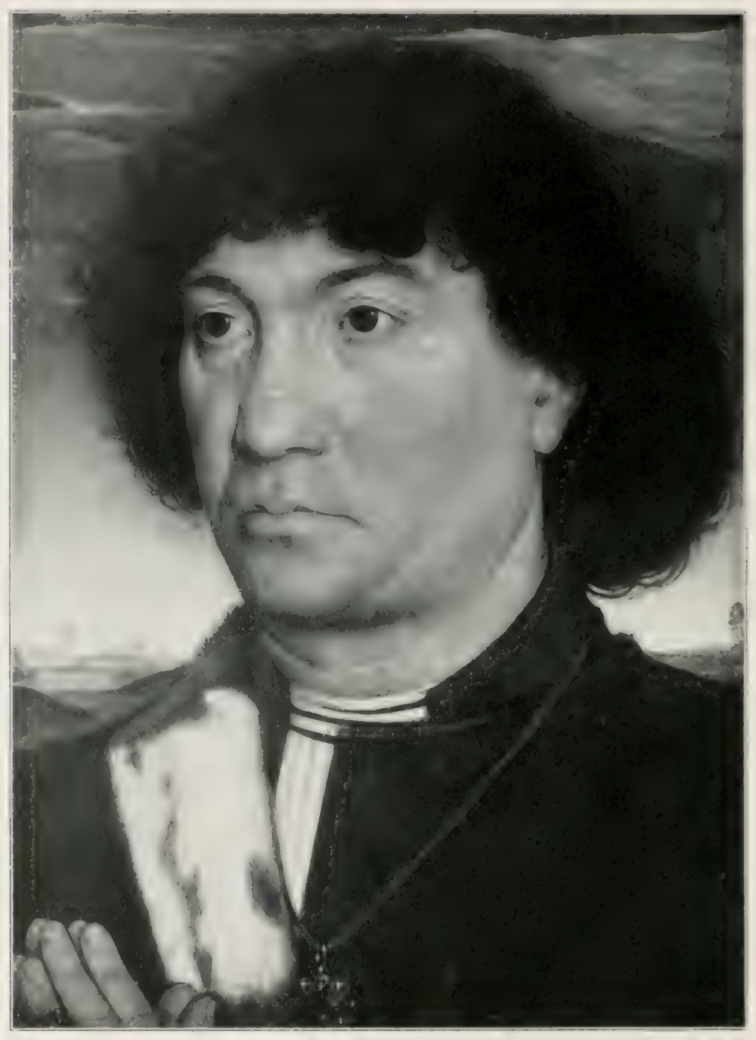
Portrait of a man — Um 147[illegible] — Portrait d'homme



Venedig, Akademie H. 0,26, B. 0,19

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man Um 1473 Portrait d'un jeune homme



* Haag, Museum H. 0,27, B. 0,20

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1473 — Portrait d'homme



London, George Salting — H. 0,39, B. 0,25

Männliches Bildnis

Portrait of a man — Um 1480 — Portrait d'homme







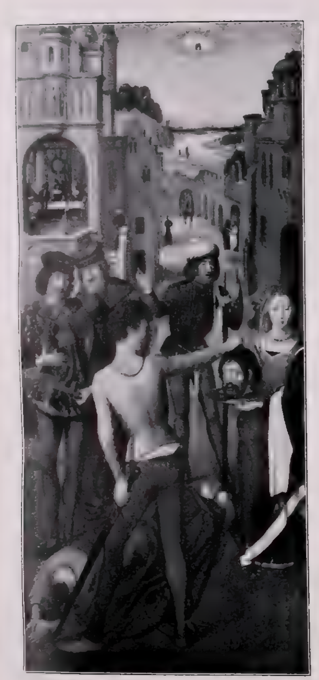
Stifterin mit einer Schutzheiligen

The wife of the donor with a saint — La femme du donateur et une sainte

Um 1480

Stifter mit dem heiligen Wilhelm

The donor and St. William — Le donateur et Saint Guillaume







* Brügge, Johanneshospital

H 1,72, B. Mittelbild 1,72, Flügel je 0,79

Die Enthauptung Johannes des Täufers

The decapitation of St. John Baptist

La décapitation de Saint Jean Baptiste

Madonna mit dem Kinde und Heiligen

The Virgin with Child and saints

1479

La Vierge, l'Enfant et des saints

Der so genannte Johannes-Altar

The so-called altar-piece of St. John

L'autel dit de Saint Jean

Johannes auf Patmos

St. John at Patmos

Saint Jean à Patmos



• Brugge, Johanneshospital H. 1,72, B. 0,79

Stifter mit Schutzheiligen

The donors with saints   Les donateurs et des saints

1479

Außenflügel des sogen. Johannes-Altars

Outside-wing of the so-called altar-piece of St. John

Volet extérieur de l'autel dit de Saint Jean



Brügge, Johanneshospital H. 1,72, B. 0,79

Stifterinnen mit Schutzheiligen

The female donors with saints   Les donatrices et des saintes

1479

Außenflügel des sogen. Johannes-Altars

Outside wing of the so-called altar-piece of St. John

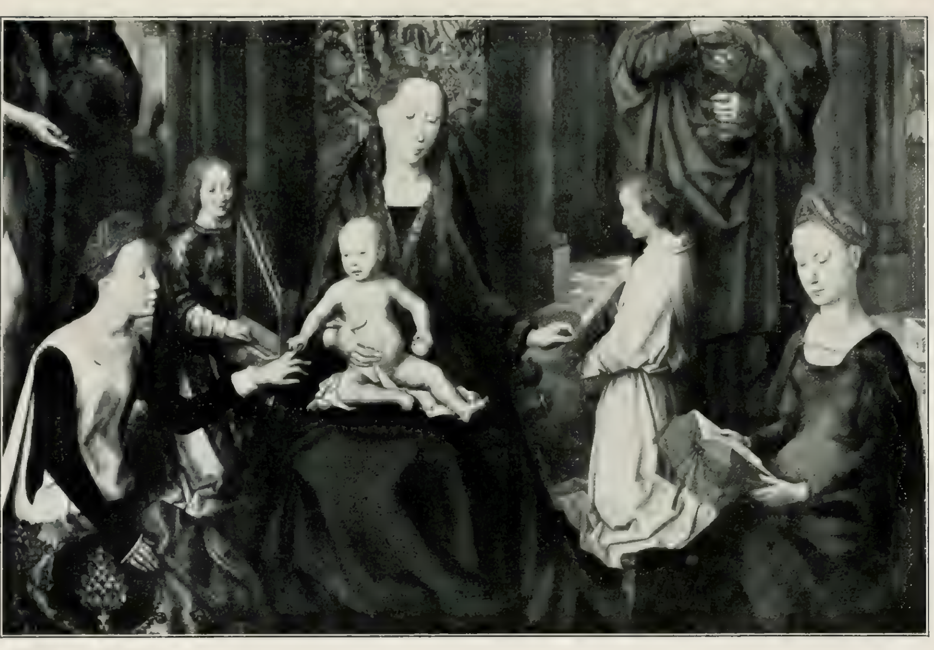
Volet extérieur de l'autel dit de Saint Jean



Brugge, Johanneshospital

Die Enthauptung Johannes des Taufers (Ausschnitt)

The decapitation of St. John Baptist (Detail)   1479   La décapitation de Saint Jean Baptiste (Détail)



Brugge, Johanneshospital

Ausschnitt aus dem Mittelbild des sogen. Johannes-Altars

Detail of the central picture of the so-called altar-piece of St John

1479

Détail du tableau central de l'autel dit de Saint Jean



Munchen, Alte Pinakothek

Die sieben

The seven joys of the Virgin



H. 0,80, B. 1,80

Die Si[illegible] den Mariä

Les sept joies de la Vierge



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt: Gruppe der heiligen drei Könige)

The seven joys of the Virgin (Detail: The group of the magi) — 1480 — Les sept joies de la Vierge (Détail: Le groupe des rois)



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt: Die Anbetung der heiligen drei Könige)

The seven joys of the Virgin (Detail: The magi adoring the Infant-Christ) — 1480 — Les sept joies de la Vierge (Détail: Les rois adorant l'Enfant Jésus)



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt: Die Verkündigung an die Hirten — Der bethlehemitische Kindermord)

The seven joys of the Virgin — 1480 — Les sept joies de la Vierge

(Detail: The annunciation to the shepherds — The murder of the innocents) — (Détail: L'annonciation aux bergers — Le massacre des innocents)



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt: Die Geburt Christi)

The seven joys of the Virgin
(Detail: The nativity of Christ)

1480

Les sept joies de la Vierge
(Détail: La naissance du Christ)



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt: Der Tod Mariä)

The seven joys of the Virgin (Detail: The death of the Virgin) — 1480 — Les sept joies de la Vierge (Détail: La mort de la Vierge)



München, Alte Pinakothek

Die sieben Freuden Mariä (Ausschnitt)

The seven joys of the Virgin (Detail) — 1480 — Les sept joies de la Vierge (Détail)



* Brüssel, Ch. Léon Cardon H. [illegible] B. 0,16

Pferde an der Tränke

Um 1480

Two horses taken to water Deux chevaux à l'abreuvoir



* Brügge, Johanneshospital

Die Geburt Christi

The nativity of Christ — La naissance du Christ

Die Anbetung der heiligen drei Könige

1479

The magi adoring Christ — L'adoration des rois



H 0,46, B Mittelbild 0,57, Flügel [illegible]

Die Darstellung im Tempel

The presentation in the temple — La présentation au temple





*Brügge, Johannesspital — H. 0,46 B je 0,25

Johannes der Täufer — Die heilige Veronika

St John Baptist — 1479 — Saint Jean Baptiste — St Veronica — 1479 — Sainte Veronique

Outside wings of the triptychon p. 41 42 — Außenflügel des Triptychons auf S. 41/42 — Volets exterieurs du triptyque de p. 41 42



*München, W. Clemens — H. 0,29, B 0,215

Die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph

The Christ adored by the Virgin and Josephus — Um 1490 — Le Christ adoré par la Vierge et Joseph




* Madrid, Prado-Museum

Die Geburt Christi

The nativity of Christ — La naissance du Christ



Die Anbetung der heiligen drei Könige

Um 1500

The magi adoring Christ — doration des rois





Die Darstellung im Tempe

The presentation in the temple — L ation au temple



Madrid, Prado-Museum

Ausschnitt aus dem linken Flügel des vorangehenden Triptychons

Detail of the left wing of the preceeding triptych — Um 1500 — Détail du volet à gauche du triptyque précédent

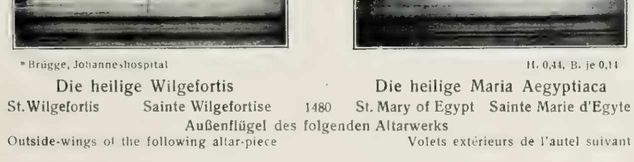


Madrid, Prado-Museum

Ausschnitt aus dem Mittelbilde des vorangehenden Triptychons

Detail of the central picture of the preceeding triptych — Um 1500 — Détail du tableau central du triptyque précédent





* Brügge, Johanneshospital H. 0,44, B. je 0,14

Die heilige Wilgefortis — Die heilige Maria Aegyptiaca

St. Wilgefortis — Sainte Wilgefortise — 1480 — St. Mary of Egypt — Sainte Marie d'Egyte

Außenflügel des folgenden Altarwerks

Outside-wings of the following altar-piece — Volets extérieurs de l'autel suivant

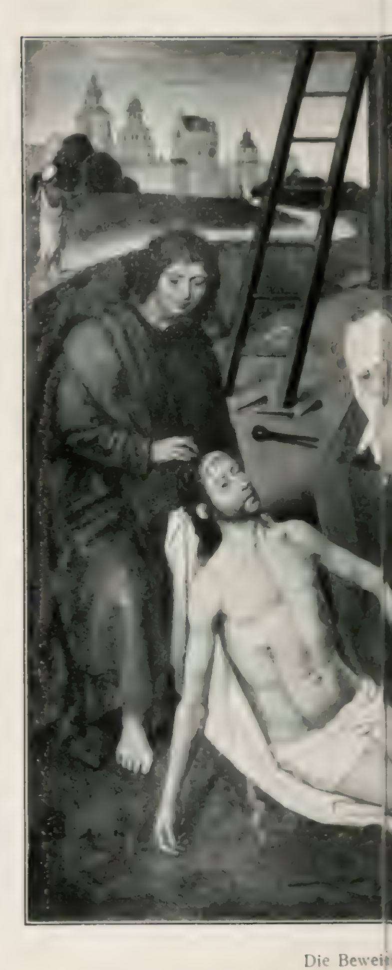


Brügge, Johanneshospital

Der Stifter mit dem heiligen Adrian

The donor with St. Adrian

Le donateur et Saint Adrien



Die Beweit

The lamentation over Christ

Der sogen. Altar

The so-called altar-piece of Adriaen Reins



ng Christi
Le Christ pleuré par les siens
s Adriaen Reins
Autel dit d'Adriaen Reins



H. 0,44, B. Mittelbild 0,36, Flügel je 0,14

Die heilige Barbara

St. Barbara — Sainte Barbe



Brugge, Johanneshospital

Ausschnitt aus dem Mittelbild des vorangehenden Triptychons

Detail of the central picture of the preceeding triptych

1480

Détail du tableau central du triptyque précédent



Rom, Palazzo Doria H 0,68, B 0,53

Die Beweinung Christi

The lamentation over Christ Um 1490 Le Christ pleuré par les siens





Flügel: Berlin, Sammlung R. von Kaufmann

Der heilige Jakobus major

St. Jacobus the elder   St. Jacques, dit le Majeur

Die Bewei

The lamentation over Christ

Nac



Christi

0 Le Christ pleuré par les siens

H. 0,68, B. Mittelbild 0,53, Flugel je 0,22

Der heilige Christoph

St. Christopher Saint Christophe



Hermannstadt, Gymnasium — H. 0,44 B. 0,33

Bildnis eines Stifters mit einem Kinde

Portrait of a donor with a child — Um 1487 — Portrait d'un donateur avec un enfant



Hermannstadt, Gymnasium

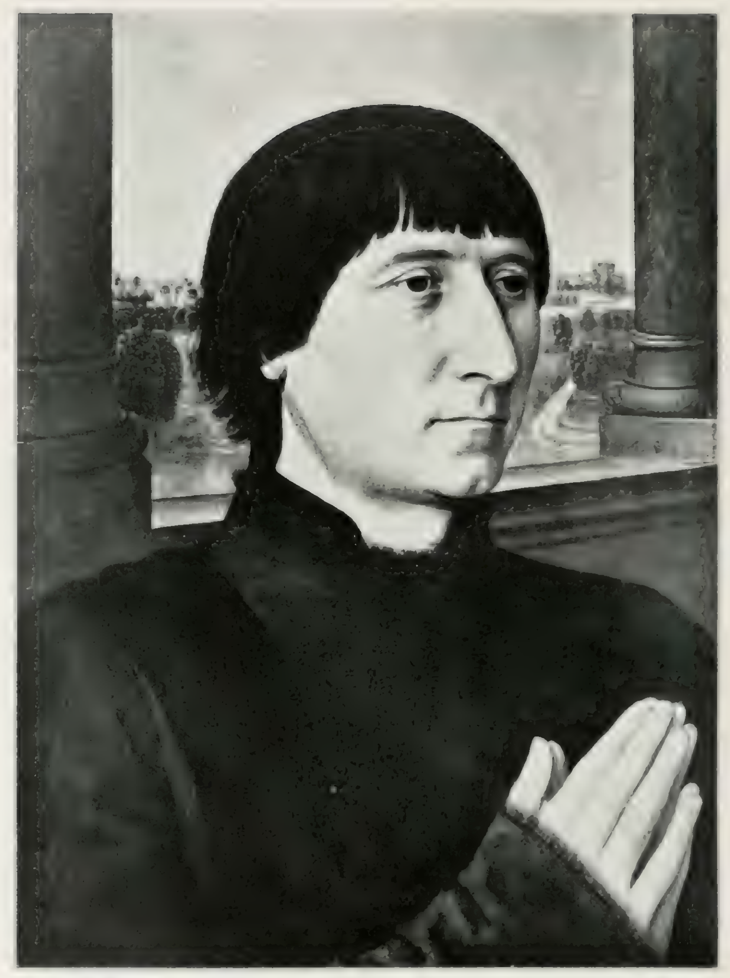
H. 0,44, B. 0,33

Bildnis einer Stifterin

Portrait of a female donor

Um 1485

Portrait d'une donatrice



Brüssel, Kgl. Museum — H. 0,37 B. 0,27

Bildnis des Willem Moreel

Portrait of Willem Moreel — Um 1478 — Portrait de Willem Moreel



Brüssel, Kgl. Museum H. 0,37, B. 0,27

Bildnis der Barbara Moreel

Portrait of Barbara Moreel — Um 1478 — Portrait de Barbara Moreel



*Brugge

Weibliches Bildnis (Persische Sibylle)

Portrait of a woman (Persian Sibyl) — 1480 — Portrait de femme (Sibylle de Perse)



* Brügge, Städtisches Museum

Willem Moreel und seine Söhne

Willem Moreel and his sons — Willem Moreel et ses fils



Die Heiligen Benedikt, Christoph und Ägidius

1484

St. Benedict — St. Christoph — St. Ägidius — Saint Benoît — Saint Christophe — Saint Egide

Sogen. Moreel-Altar für die Kantoramtskapelle der Jakobskirche in Brügge

The so-called Moreel-altarpiece in a chapel of St. Jacob's-church at Bruges — Autel dit de la famille Moreel, autrefois dans une chapelle de l'église Saint Jacques à Bruges



H 1,21, B Mittelbild 1,51, Flügel je 0,[illegible]

Barbara Moreel und ihre Töchter

Barbara Moreel and her daughters — Barbara Moreel et ses filles



Brügge, Städtisches Museum

Willem Moreel und seine Söhne

(Ausschnitt aus dem linken Flügel des vorangehenden Triptychons)

Willem Moreel and his sons — 1484 — Willem Moreel et ses fils

(Detail of the left wing of the preceeding triptych) (Détail du volet à gauche du triptique précédent)



Brügge, Städtisches Museum

Barbara Moreel und ihre Tochter

(Ausschnitt aus dem rechten Flügel des vorangehenden Triptychons)

Barbara Moreel and her daughters — 1484 — Barbara Moreel et ses filles

(Detail of the right wing of the preceeding triptych) (Detail du volet à droite du triptyque précedent)



*Paris, Louvre — H. 1,30, B. 1,57

Die Madonna des Jakob Floreins

The so-called Virgin of Jacob Floreins — Um 1485 — La Vierge dite de Jacques Floreins



Paris, Louvre

Die Madonna des Jakob Floreins (Ausschnitt)

The so-called Virgin of Jacob Floreins (Detail)

Um 148[illegible]

La Vierge dite de Jacques Floreins (Détail)





Paris, Louvre

Die Madonna des Jakob Floreins (Ausschnitte)

Um 1485

The so-called Virgin of Jacob Floreins
(Details)

La Vierge dite de Jacques Floreins
(Détails)



Brugge, Johanneshospital — H 0,41 B 0,31

Linker Flügel des Diptychons des Martin Nieuwenhove

The left wing of the diptych of Martin Nieuwenhove — 1487 — Le volet à gauche du diptyque de Martin Nieuwenhove



*Brügge, Johanneshospital H. 0,44, B. 0,33

Rechter Flügel des Diptychons des Martin Nieuwenhove

The left wing of the diptych of Martin Nieuwenhove

1487

Le volet à droite du diptyque de Martin Nieuwenhove



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum [illegible]

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — 1487 — La Vierge et l'Enfant



* Florenz, Uffizien H. 0,43, B. 0,31

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man 1487 Portrait d'un jeune homme



*Florenz, Uffizien — H. 0,43, B. 0,32

Der heilige Benedikt

St. Benedict — 1487 — Saint Benoit



*Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut H. 0,42, B. 0,30

Männliches Bildnis

Portrait of a man

Portrait d'homme



* Berlin, Kaiser Friedrich Museum — H 0,34, B. 0,29

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Um 1490 — Portrait d'un vieil homme



Paris, Louvre H. 0,35, B. 0,29

Weibliches Bildnis

Portrait of a woman Um 1490 Portrait de femme



Paris, Louvre — H. 0,25 B. 0,1[illegible]

Die Verlobung der heiligen Katharina

(Linker Flügel zur folgenden Tafel)

Um 1485

The mystic marriage of St. Catherine

(Left wing for the following picture)

Le mariage mystique de Sainte Catherine

(Volet à gauche du tableau suivant)



Paris, Louvre H. 0,25, B. 0.15

Stifter mit Johannes dem Täufer
(Rechter Flügel zur vorausgehenden Tafel)

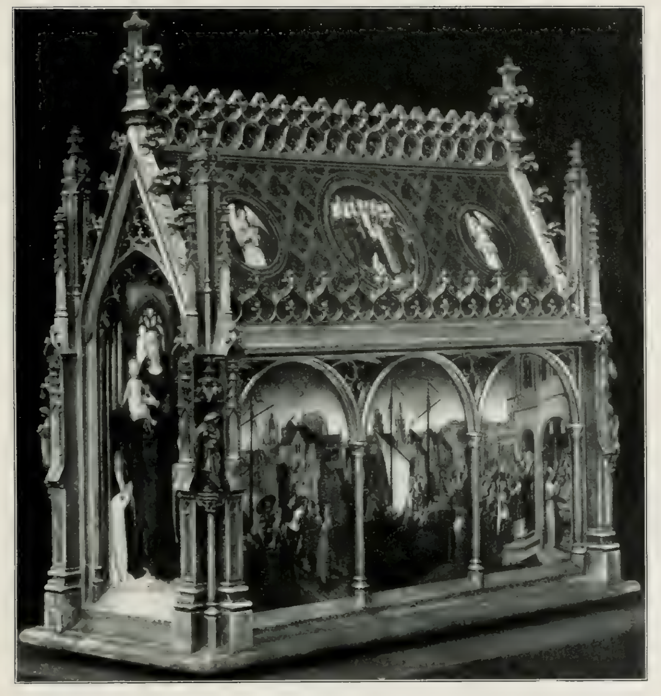
A donor with St. John Baptist Um 1485 Un donateur et Saint Jean Baptiste
(Right wing for the preceeding picture) (Volet à droite du tableau précédent)



Brügge, Johanneshospital — H. 0,87, B. 0,33, L. 0,9[illegible]

Der Reliquienschrein der heiligen Ursula (rechte Seite)

The shrine of St. Ursula (Right side) — Um 1488 — La chasse de Sainte Ursule (Partie à droite)



Brügge, Johanneshospital H. 0,87, B. 0,33, L. 0,91

Der Reliquienschrein der heiligen Ursula (linke Seite)

The shrine of St. Ursula (Left side) — Um 1488 — La châsse de Sainte Ursule (Partie à gauche)



Brügge, Johanneshospital

Die heilige Ursula

St. Ursula
(Detail of the shrine)

(Vom Ursula-Schrein)
Um 1488

Sainte Ursule
(Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Madonna mit dem Kinde und Stifterinnen
(Vom Ursula-Schrein)
Um 1488

The Virgin with Child
and donors
(Detail of the shrine)

La Vierge avec l'Enfant
et des donatrices
(Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Die Ankunft der heiligen Ursula in Köln
(Vom Ursula-Schrein)

The arrival of St Ursula in Cologne (Detail of the shrine) — Um 1488 — L'arrivée de Sainte Ursule à Cologne (Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Die Ankunft der heiligen Ursula in Basel
(Vom Ursula-Schrein)

The arrival of St. Ursula in Basel
(Detail of the shrine)

Um 1488

L'arrivée de Seinte Ursule à Bâle
(Détail de la châsse)



Brugge, Johanneshospital

Der Empfang der heiligen Ursula in Rom

(Vom Ursula-Schrein)

The reception of St Ursula in Rome — Um 1488 — La réception de Sainte Ursule à Rome

(Detail of the shrine) — (Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Die Abreise der heiligen Ursula von Basel
(Vom Ursula-Schrein)

The departure of St. Ursula from Basel — Um 1488 — Le départ de Sainte Ursule de Bâle

(Detail of the shrine) — (Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Das Martyrium der elftausend Jungfrauen

(Vom Ursula-Schrein)

The martyrdom of the eleven thousand virgins Um 1488

(Detail of the shrine)

Le martyre des onze mille vierges

(Détail de la châsse)



Brugge, Johanneshospital

Das Martyrium der heiligen Ursula
(Vom Ursula-Schrein)

The martyrdom of St. Ursula
(Detail of the shrine)

Um 1488

Le martyre de Sainte Ursule
(Détail de la châsse)



Brügge, Johannesspital

Die Krönung Mariä
(Vom Ursula-Schrein)
Um 1488

The coronation of the Virgin
(Detail of the shrine)

Le couronnement de la Vierge
(Détail de la châsse)



Brügge, Johanneshospital

Die heilige Ursula mit den Jungfrauen
(Vom Ursula-Schrein)

St. Ursula and her companions
(Detail of the shrine)

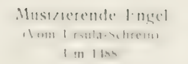
Um 1488

Sainte Ursule et les vierges
(Détail de la châsse)

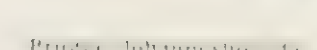


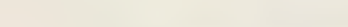
Brügge, Johannesspital

Musizierende Engel
(Vom Ursula-Schrein)
Um 1488



Angels, making music
(Details of the shrine)



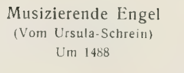


Des anges musiciens
(Détails de la châsse)









Brügge, Johanneshospital

Musizierende Engel
(Vom Ursula-Schrein)
Um 1488

Angels, making music
(Details of the shrine)

Des anges musiciens
(Détails de la châsse)



Turin, Pinakothek

Die Pas

The passion of Christ



H. 0,55, B. 0,90

Christi
)

La passion du Christ



Turin, Pinakothek

Die Passion Christi (Ausschnitt)

The passion of Christ (Detail)

Um 1490

La passion du Christ (Détail)



Turin, Pinakothek

Die Passion Christi (Ausschnitt)
Um 1490

The passion of Christ
(Detail)

La passion du Christ
(Détail)



Turin, Pinakothek

Die Passion Christi (Ausschnitt)

The passion of Christ (Detail) — Um 1490 — La passion du Christ (Détail)



Turin, Pinakothek

Die Passion Christi (Ausschnitt)

The passion of Christ
(Detail)

Um 1490

La passion du Christ
(Détail)



Turin, Pinakothek

Die Passion Christi (Ausschnitt)
Um 1490

The passion of Christ
(Detail)

La passion du Christ
(Détail)





*Lübeck, Marienkirche H. 2,05, B. je 0,75

Die Verkündigung
(Außenseiten des Altarwerks)

The annunciation 1491 L'annonciation
(The out-side pictures of the altar-piece) (Tableaux extérieurs de l'autel)



Lübeck, Marienkirche [illegible]

St Blasius | St Johannes der Täufer | St Hieronymus | St Aegidius

St. Blasius — Saint Blaise | St John Baptist — St Jean Baptiste | St Jerome — Saint Jérome | St Egidius — [illegible]

Das Altarwerk bei erstmals geöffneten Flügeln

The altar piece, the first wings being opened — 1491 — L'autel après la première ouverture des volets



*Lübeck, Marienkirche — H. 2,05, B. Mittelbild 1,50, Flügel je 0,75

Die Passion Christi

The passion of Christ — 1491 — La passion du Christ

Der Hauptteil des Altarwerks bei völlig geöffneten Flügeln

The principal part of the altar-piece, the wings being opened for a second time — Partie principale de l'autel après l'ouverture des seconds volets



Lübeck, Marienkirche H. 206 B. 150

Die Kreuzigung Christi

(Mittelbild des völlig geöffneten Altarwerks vgl. S. 101)

The crucifixion 1491 Le crucifiement

(The middle picture of the altar piece, see p. 101) (Partie centrale de l'autel, voyez p. 101)



Lübeck, Marienkirche

Christus am Kreuz
(Detail aus der „Kreuzigung", Seite 102)
1491

Christ on the cross
(Detail of p. 102)

Le Christ en croix
(Détail de p. 102)



Lübeck, Marienkirche

Die Gruppe der fünf heiligen Frauen mit dem Jünger Johannes

(Detail aus der „Kreuzigung", Seite 102)

The five holy women and St. John (Detail of p. 102) — 1491 — Les cinq saintes femmes et Saint Jean (Détail de p. 102)



* Lübeck, Marienkirche

Die Gruppe der drei Porträtfiguren
(Detail aus der „Kreuzigung", Seite 102)
1491

Three portrait-figures
(Detail of p. 102)

Trois portraits
(Détail de p. 102)



Lübeck, Marienkirche

Die Gruppe der um die Kleider Christi würfelnden Kriegsknechte
(Detail aus der „Kreuzigung“, Seite 102)
1491

The soldiers raffling for the habit of Christ
(Detail of p. 102)

Les guerriers jouant aux dés pour l'habit du Christ
(Detail de p. 102)



Lübeck, Marienkirche

Der römische Hauptmann inmitten sonstiger Zuschauer
(Detail aus der „Kreuzigung", Seite 102)

The Roman captain
(Detail of p. 102)

1491

Le capitaine romain
(Détail de p. 102)





Lübeck, Marienkirche

Die beiden Schächer

(Detail aus der „Kreuzigung“, Seite 102)

1491

The two thieves

(Detail of p. 102)

Les deux larrons

(Détail de p. 102)





Lübeck, Marienkirche — je H. 2,05, B. 0,75

Die Kreuztragung Christi — Die Auferstehung Christi

Christ bearing the cross Le Christ portant la croix 1491 The resurrection of Christ La résurrection du Christ

(Innenflügel des völlig geöffneten Altarwerks, vgl. Seite 101)

(The inner wings of the fully opened altar-piece, see p. 101) (Volets intérieurs de l'autel ouvert complètement, voyez p. 101)



Lübeck, Marienkirche

Die Grablegung Christi

(Detail aus dem „Auferstehungs"-Flügel, Seite 109)

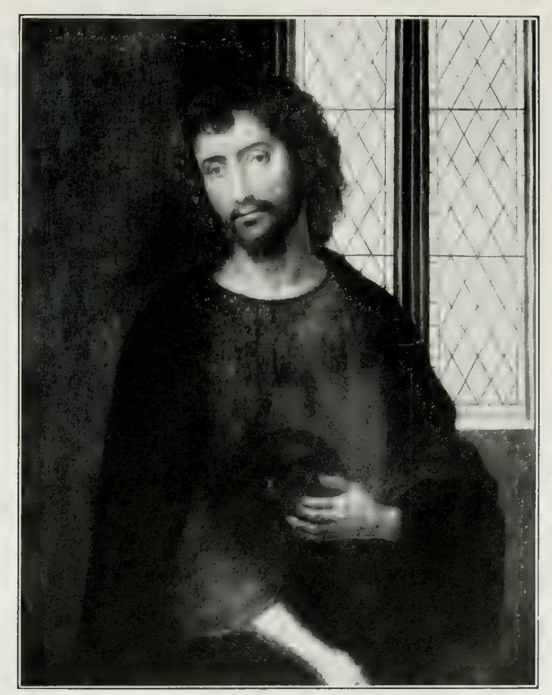
The sepulture of Christ — 1491 — **La sépulture du Christ**

(Detail of the right wing p. 109) — (Detail du volet à droite p. 109)

Lübeck, Marienkirche

St. Blasius (Detail von Seite 100)

St. Blasius (Detail of p. 100) — 1491 — Saint Blaise (Détail de p. 100)



Lübeck, Marienkirche

St. Johannes der Täufer (Detail von Seite 100)

St. John Baptist (Detail of p. 100) — 1491 — Saint Jean Baptiste (Détail de p. 100)

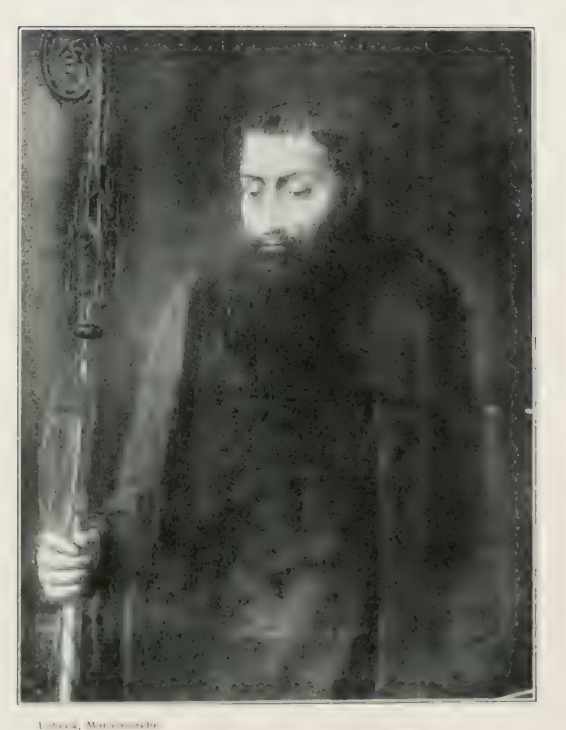


Lübeck, Marienkirche

St. Hieronymus (Detail von Seite 100)

St. Jerome — 1491 — Saint Jérome

(Detail of p. 100) — (Détail de p. 100)



Lübeck, Marienkirche

St. Aegidius (Detail von Seite 100)

St. Aegidius — 1491 — Saint Egidius

(Detail of p. 100) — (Détail de p. 100)





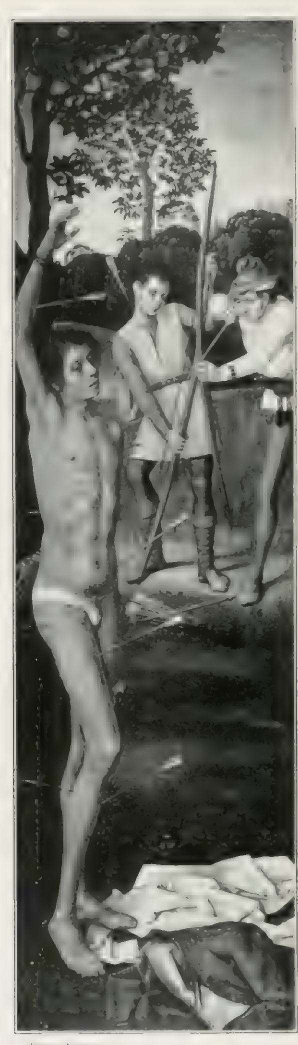
Paris, Louvre

H 0,61, B. Mittelbild 0,43, Flügel je 0,175

Martyrium des heiligen Sebastian
The martyrdom of St. Sebastian
Le martyre de Saint Sebastien

Die Auferstehung Christi
The resurrection of Christ — La résurrection du Christ
Um 1490

Himmelfahrt Christi
The ascension of Christ
L'ascension du Christ



Martyrium des heiligen Sebastian — **Himmelfahrt Christi**

(Flügelbilder des Triptychons auf S. 113)

The martyrdom of St. Sebastian — Le martyre de Saint Sébastien — Um 14[illegible] — The ascension of Christ — L'ascension du Christ

(Wings of the triptych p. 113) — (Volets du triptyque p. 113)



Paris, Louvre H 0,61, B 0,43

Die Auferstehung Christi
(Mittelbild des Triptychons auf S. 113)

The resurrection of Christ
(Central picture of the triptych p. 113)

Um 1490

La résurrection du Christ
(Tableau central du triptyque p. 113



Florenz, Uffizien | H 0,97, B 0,43

Madonna mit dem Kinde und Engeln

The Virgin with Child and angels — Um 1500 — La Vierge avec l'Enfant et des anges



*Wien, Hofmuseum H. 0,69, B 0,47

Madonna mit dem Kinde
(Ursprünglich Mittelbild eines Triptychons)

The Virgin with Child (Formerly central part of a triptych)

Um 1490

La Vierge avec l'Enfant (Autrefois la partie centrale d'un triptyque)







* Wien, Hofmuseum

H. [illegible], B. zusammen [illegible]

Adam

Eva

(Außenflügel zu dem Bilde auf S. 119)

Adam Adam Um 1490 Eva Eve

(Wings of the picture p. 119) (Volets du tableau p. 119)



* Wien, Hofmuseum H. 0,71, B. 0,49

Johannes der Täufer Johannes der Evangelist

(Innenbilder zu S. 118)

St. John Baptist Saint Jean Baptiste Um 1480 St. John the Evangelist St. Jean l'Evangéliste

(Inner-pictures belonging p. 118) (Tableaux de l'intérieur appartenant à p. 118)



Antwerpen, Kgl. Museum H 1,[illegible]0 B 2,10

Segnender Christus, von Engeln umgeben
(Mittelbild eines Triptychons)

The blessing Christ, surrounded by angels
(Central part of a triptych)

Um 1490

Le Christ bénissant, entouré d'anges
(Partie centrale d'un triptyque)



Antwerpen, Kgl. Museum — H. 1,70, B. 2,30

Musizierende Engel
(Linker Flügel eines Triptychons)
Um 1490

Angels, making music
(Left wing of a triptych)

Des anges musiciens
(Volet à gauche d'un triptyque)



Antwerpen, Kgl. Museum

H. [illegible], B. [illegible]

Musizierende Engel
(Rechter Flügel eines Triptychons)
Um 1490

Angels, making music
(Right wing of a triptych)

Des anges musiciens
(Volet à droite d'un triptyque)





Paris, Louvre

H. 0,48, B. je 0,12

Johannes der Täufer
St. John Baptist Saint Jean Baptiste

Um 1490

Maria Magdalena
Maria Magdalen Marie Madeleine



Berlin, Sammlung R. von Kaufmann — Durchmesser 0,26

Segnender Christus

The blessing Christ — Um 1490 — Le Christ bénissant

ANHANG

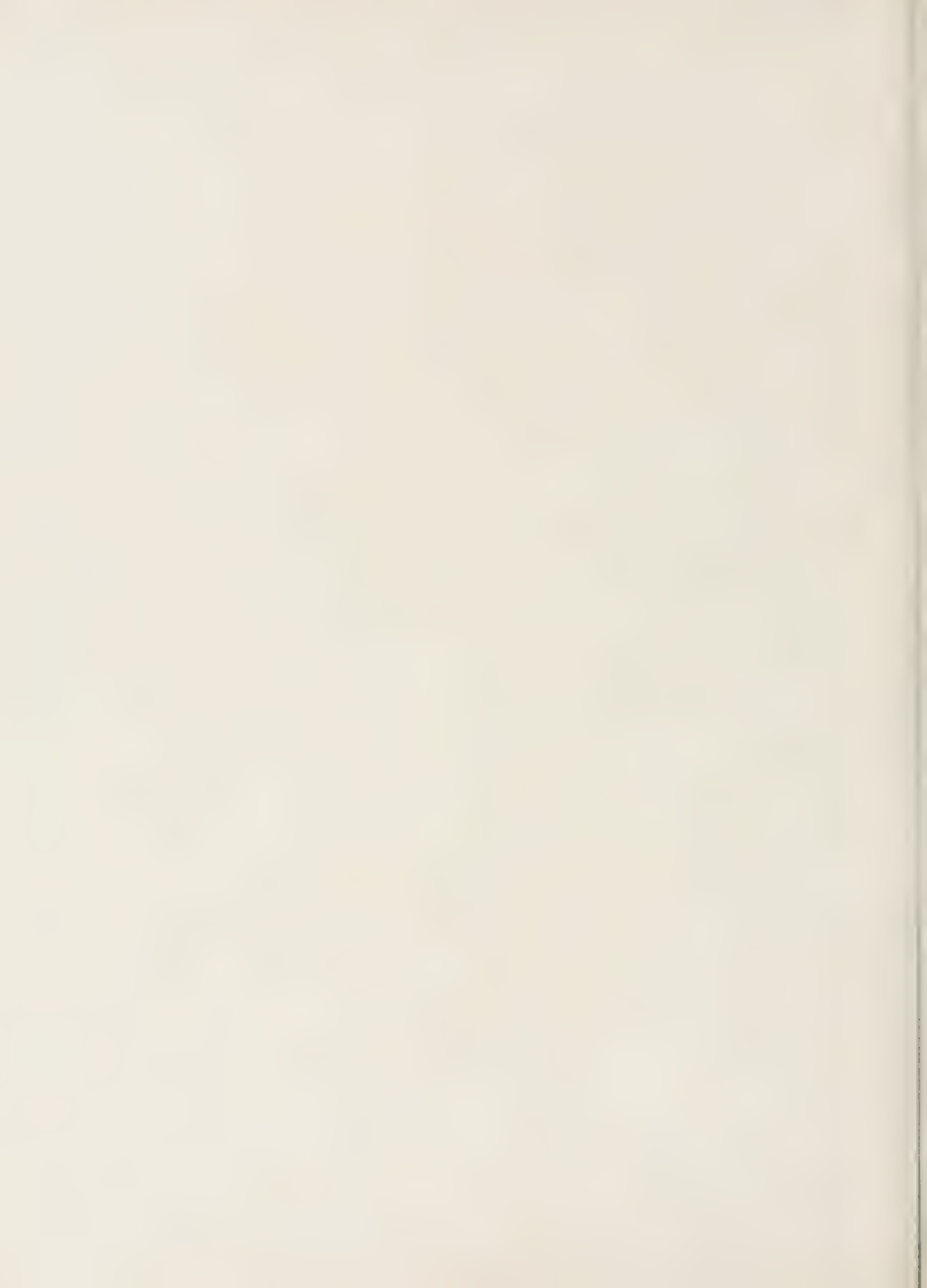
ZWEIFELHAFTE UND UNECHTE BILDER
KOPIEN

APPENDIX

DOUBTFUL AND NOT GENUINE PICTURES
COPIES

SUPPLÉMENT

TABLEAUX DOUTEUX OU NON AUTHENTIQUES
COPIES



*Straßburg, Städtische Galerie H. 0,22, B. 0,14

Christus, von Engeln umgeben

The Christ surrounded by angels

Le Christ entouré d'anges



*Straßburg, Städtische Galerie H. 0,22, B. 0,14

Das Fegefeuer

The purgatory

Le purgatoire



*Straßburg, Städtische Galerie H. 0,22 B. 0,14

Die Eitelkeit

Vanity La Vanité



*Straßburg, Städtische Galerie [illegible]

Der Tod

Death La mort



*Straßburg, Städtische Galerie H. 0,22, B. 0,14

Totenschädel

A death's head Tête de mort



*Straßburg, Stadtische Galerie H. 0,22, B. 0,11

Wappen

Heraldic composition Composition héraldique



* Berlin, Fürst Radziwill H. 0,75, B. 0,56

Die Verkündigung Mariä

The annunciation — Um 1482 — L'annonciation



Wien, Galerie Liechtenstein H 0,43, B. 0,36

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child

La Vierge avec l'Enfant



*London, Earl of Northbrook H. 0,32, B. 0,25

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child La Vierge avec l'Enfant



*Alost, Baron Bethune H. 0,61, B. 0,515

Madonna mit musizierenden Engeln

The Virgin with angels, making music La Vierge avec des anges musiciens



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — H. [illegible] B. [illegible]

Thronende Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge avec l'Enfant



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum H. 0,69, B. 0,475

Madonna mit dem Kinde und einem Engel

The Virgin with Child and angel La Vierge avec l'Enfant et un ange



Wörlitz, Gotisches Haus — H. 0,56, B. 0,49

Madonna mit dem Kinde und Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge avec l'Enfant et des anges



London, Nationalgalerie H. 0,52, B. 0,37

Madonna mit Stifter und dem heiligen Georg

The Virgin, the donor and St. George La Vierge, le donateur et Saint George



* Paris, Sammlung Leop. Goldschmidt [illegible]

Madonna mit dem Kinde, Heiligen und dem Stifter

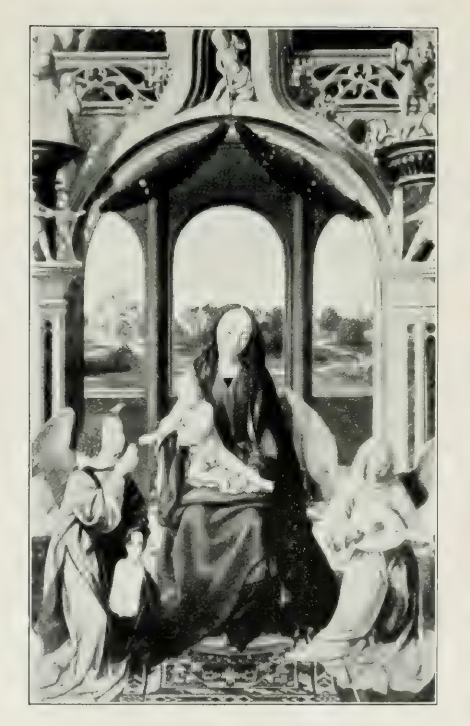
The Virgin with Child, saints and the donor — La Vierge avec l'Enfant, des saints et le donateur



*London, Mrs Alfred Morrison

Johannes der Täufer

St. John Baptist — Saint Jean Baptiste



Madonna mit dem Kinde und Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge et des anges



H. 0,97, B. Mittelbild 0,585, Flügel je 0,37

Johannes der Evangelist

St. John the Evangelist — Saint Jean l'Evangeliste



* London, Sir Julius Wernher — H. [illegible], B. [illegible]

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge avec l'Enfant



* London, Nationalgalerie

H. 0,40, B. 0,28

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child

La Vierge avec l'Enfant



*London, Duke of Westminster H. 0,64 B. 0,47

Madonna mit dem Kinde und Engeln

The Virgin with Child and angels La Vierge avec l'Enfant et des anges



•Hayward's Heath, Stephenson Clarke H. 0,70, B. 0,55

Madonna mit dem Kinde und Engeln

The Virgin with Child and angels La Vierge avec l'Enfant et des anges



• München, Alte Pinakothek — H. 0,30, B. 0,29

Madonna mit dem Kinde und musizierenden Engeln

The Virgin with Child and angels making music — La Vierge avec l'Enfant et des anges musiciens



München, Alte Pinakothek — [illegible]

Stifter, vom heiligen Georg empfohlen

A donor and St. George — Un donateur avec St. Georges



Die Kreuzigung Christi

Nach dem Stich von Julius Goltzius. Das Originalgemälde Memlings verschollen

The crucifixion

After the etching of Julius Goltzius,
the original painting being lost

Le crucifiement

D'après la gravure de Jules Goltzius,
le tableau original étant perdu



Budapest, Museum der bildenden Kunst

Die Kreuz

The crucifixion



H. 0,58, B. 0,60

g Christi

Le crucifiement



Wien, Hofmuseum — H. 0,58, B. 0,28

Die Kreuztragung Christi

(Seitenflügel zu dem Bilde auf S. 146/147)

Christ bearing the cross

(Left wing of the picture p. 146/147)

Le Christ portant la croix

(Volet à gauche du tableau p. 146/147)



Wien, Hofmuseum H. 0,58, B. 0,28

Die Auferstehung Christi

(Seitenflügel zu dem Bilde auf S. 147)

The resurrection of Christ

(Right wing of the picture p. 147)

La résurrection du Christ

(Volet à droite du tableau p. 147)



Vicenza, Pinakothek [illegible]

Christus am Kreuz mit Heiligen und Stifter

Christ on the cross with saints and donor — Le Christ en croix, des saints et le donateur



Venedig, Akademie — Auf Leinwand, H. 0,84, B. 1,14

Alte Kopie der Kreuzigung auf S. 150 mit Kopien der Stifterflügel auf S. 26

Old copy of the crucifixion on p. 150 with copies of the wings on p. 26

Copie ancienne du crucifiement de p. 150 avec des copies des volets de p. 26



* Brüssel, Kgl. Museum

Das Martyrium des heiligen Sebastian

The martyrdom of St. Sebastian

Le martyre de Saint Sébastien



Paris, M E Pacully H. 1,785, B. 0,90

Die Einkleidung des heiligen Ildefonso durch Maria

St. Ildefonso invested by the Virgin Saint Ildéfonse vêtu par la Vierge



* Chantilly, Musée Condé — H 0,34, B [illegible]

Maria auf der Mondsichel — Christus erscheint der Jeanne de Bourbon

The Virgin on the crescent — Christ appearing to Jeanne de Bourbon

La Vierge sur le croissant — Le Christ apparaissant à Jeanne de Bourbon



*Chantilly, Musée Condé H. 0,34, B. 0,22

Die Kreuzigung Christi

The crucifixion

Le crucifiement



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Das Weltgericht, die klugen und die törichten Jungfrauen

The last judgment, the wise and the foolish virgins

Le jugement dernier les vierges sages et les vierges folles



*London, R. Brocklebank

H. 0,21, B. 0,57

Fragment einer Ecce-Homo-Darstellung

Part of a picture representing „Christ before the people“

Partie d'un tableau représentant „Le Christ devant le peuple“



• Stuttgart, Museum der bildenden Künste H. 1,92, B. 0,86

Bathseba

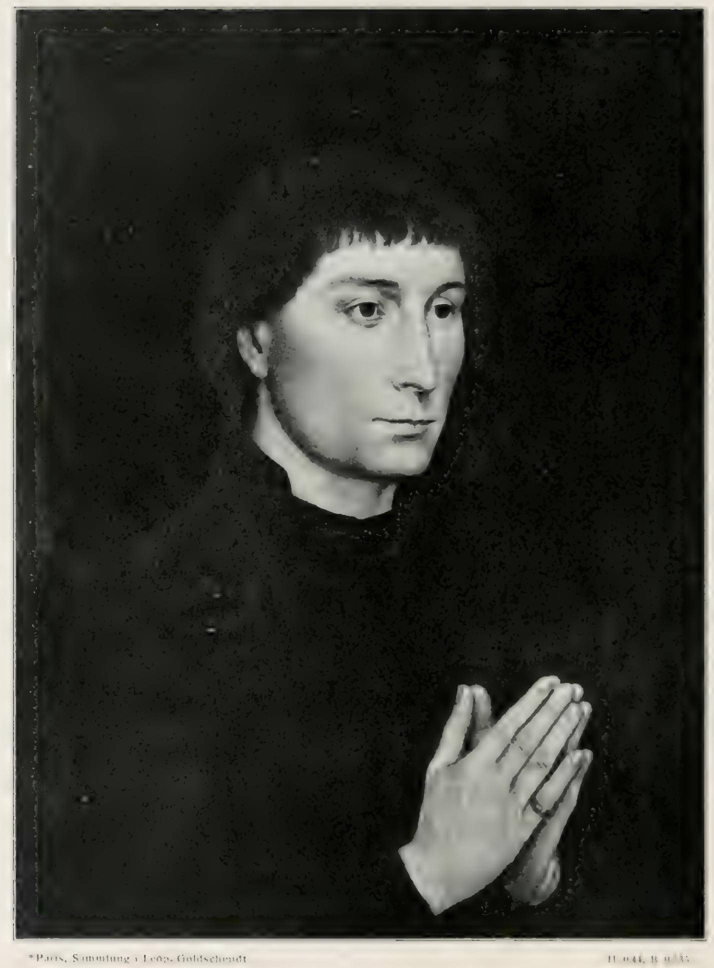
Bathshebah Bethsabée



Basel, Sammlung Bachofen-Burckhardt — H. 0,87, B 0,59

Der heilige Hieronymus

St. Jerome — Saint Jérôme



*Paris, Sammlung v. Leop. Goldschmidt H. 0,44, B. 0,33

Bildnis des Tommaso Portinari

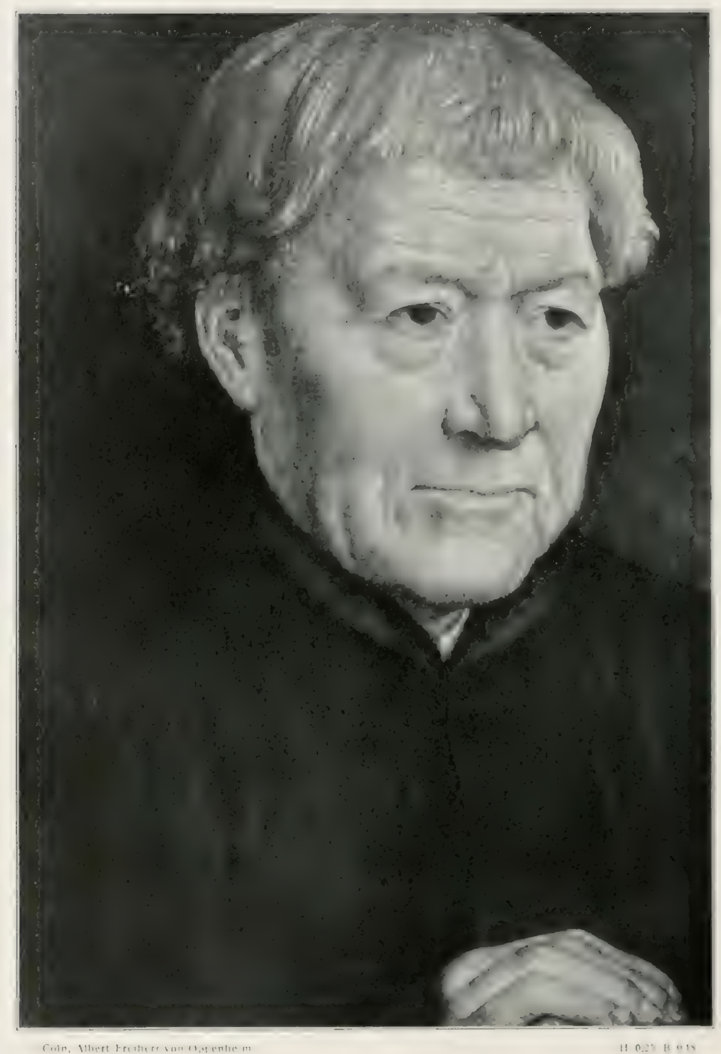
Portrait of Tommaso Portinari — Portrait de Tommaso Portinari



*Paris, Sammlung Leop. Goldschmidt — H 0,44, B 0,335

Bildnis der Maria Portinari

Portrait of Maria Portinari — Portrait de Marie Portinari



Cöln, Albert Freiherr von Oppenheim — H 0,2? B 0,18

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old man — Portrait d'un vieil homme

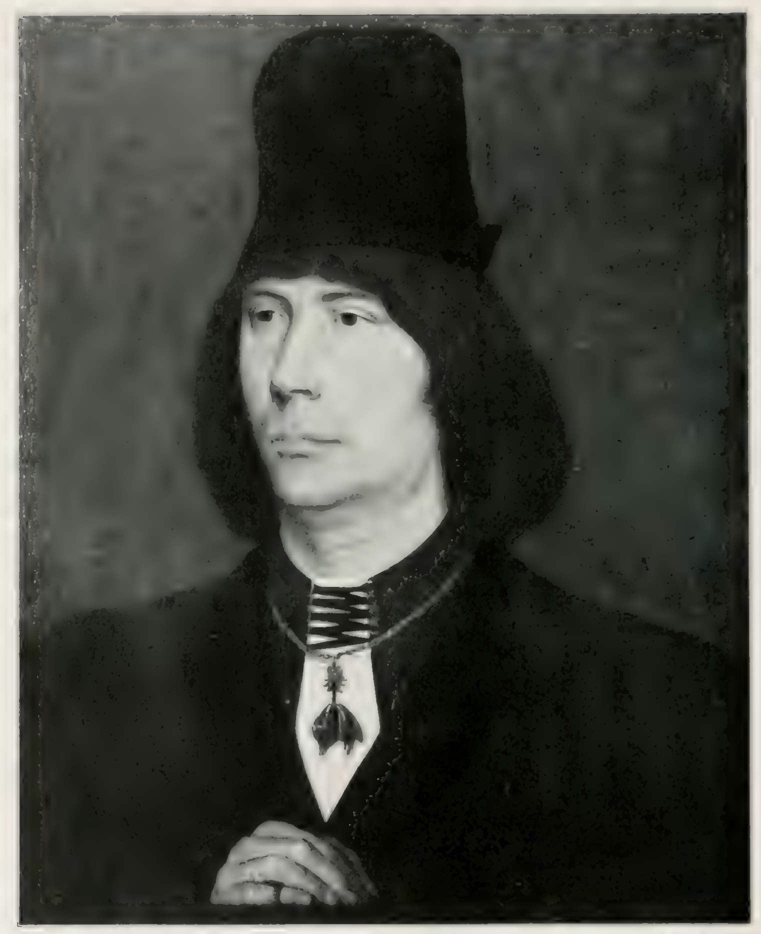


* Palermo, Sammlung Chiaramonte-Bordonaro

Bildnis der Barbara Moreel

Portrait of Barbara Moreel

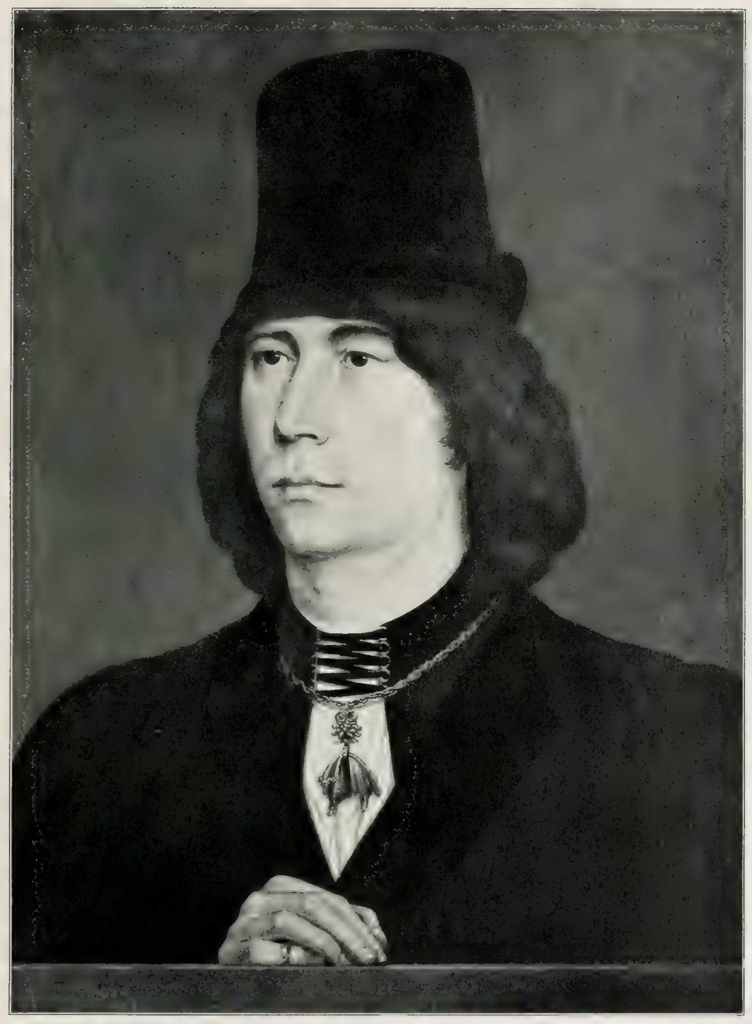
Portrait de Barbara Moreel



*Chantilly, Musée Condé — H 0,45, B 0,35

Anton von Burgund

Anthony of Burgundy — Antoine de Bourgogne



*Dresden, Gemäldegalerie H. 0,45, B. 0,355

Anton von Burgund

Anthony of Burgundy

Antoine de Bourgogne



Bergamo, Accademia Carrara — H [illegible]38, B [illegible]3

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Portrait d'un jeune homme

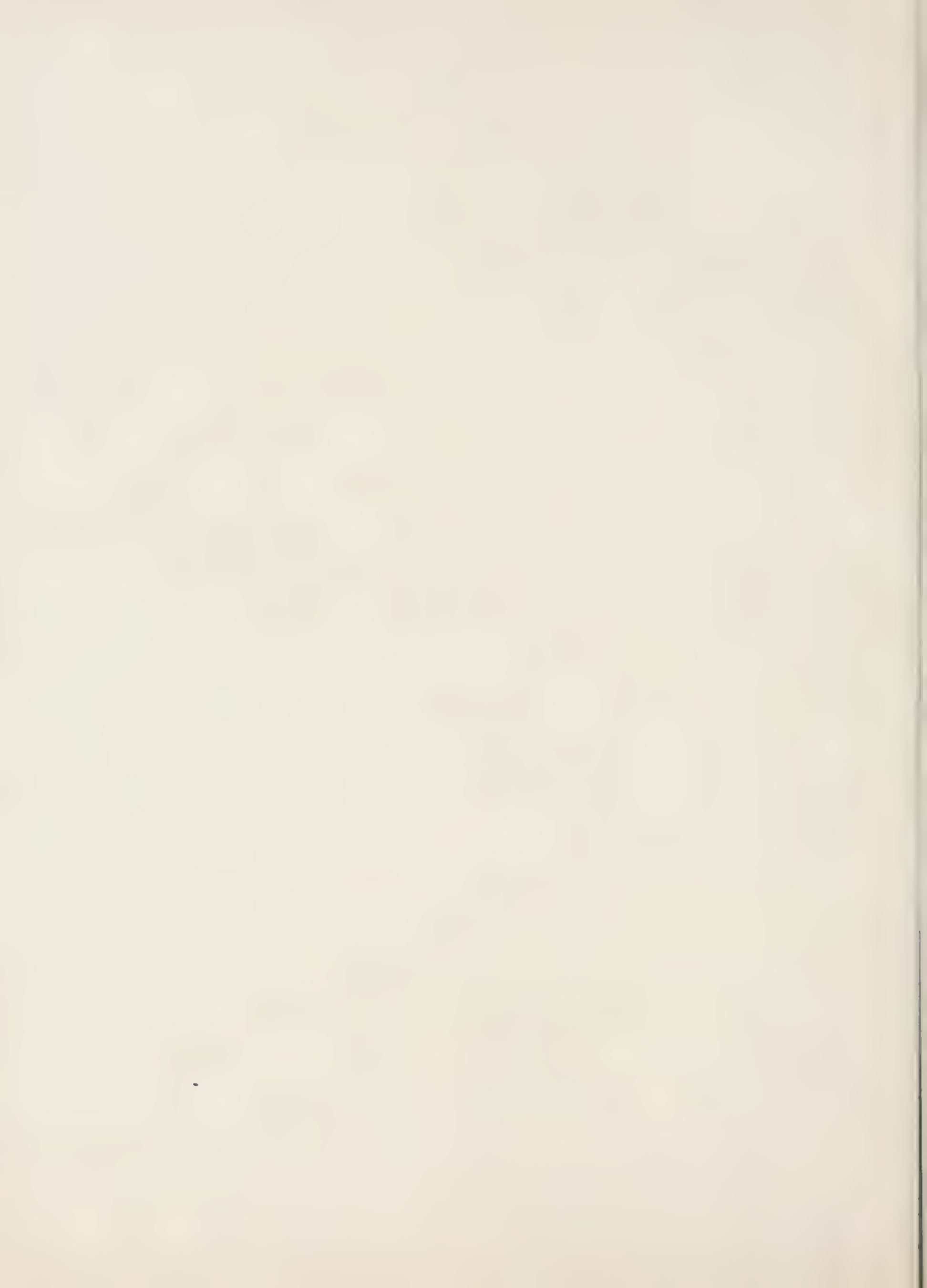


London, James Mann H. 0,33, B. 0,24

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man

Portrait d'un jeune homme



ERLÄUTERUNGEN

UND

REGISTER

Die wichtigste Literatur über Memling

Bock, F.: Memling-Studien. Düsseldorf 1900.

Friedländer, M.: Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903.

— Die Brügger Leihausstellung von 1902; im „Repertorium für Kunstwissenschaft" XXVI, S. 66 ff., 147 ff. Berlin 1903.

Gädertz, Th.: Hans Memling und dessen Altarschrein im Dom zu Lübeck. Leipzig 1883.

— Der Altarschrein von Hans Memling im Dom zu Lübeck (Text zu einem Tafelwerk). Lübeck 1901.

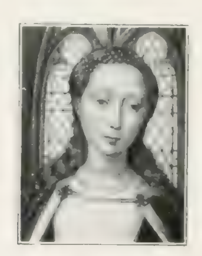
Kämmerer, L.: Hans Memling (Künstler-Monographien, herausgegeben von H. Knackfuß, Bd. XXXIX). Bielefeld 1899.

Voll, K.: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906.

Warburg, A.: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance; im „Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen" XXIII, S. 247 ff. Berlin 1902.

Wauters, A.: Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Bruxelles 1893.

Weale, J.: Hans Memlinc. London 1901.



Erläuterungen

(Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen)

Titelbild. Die Überlieferung, daß Memling in der Nebenfigur auf dem linken Flügel des Chatsworther Triptychons (vgl. S. 2/3) sich selbst dargestellt habe, kann durch Urkunden nicht belegt werden. Ein gesichertes sonstiges Bildnis des Künstlers, auch von anderer Hand etwa, ist nicht nachweisbar.

S. X. Das Originalgemälde, dessen Zuschreibung an Memling übrigens nicht gesichert erscheinen konnte, ist, seitdem es im Jahre 1850 bei der Versteigerung der Sammlung König Wilhelms II. von Holland durch den Maler Broudgeest erworben ward, verschollen. Für die Wiedergabe des Porträts konnte, dank freundlicher Vermittlung des Herrn Dr. E. W. Moes, Direktors des Rijks Prentenkabinett in Amsterdam, der Linienstich benutzt werden, der für das geplante, jedoch nie herausgegebene Galeriewerk der ersterwähnten Sammlung hergestellt worden ist.

S. 1—4. Der Stifter des Altars ist nach dem im Mittelbild angebrachten Wappen Sir John Donne of Kidwelly. Er trägt, gleich seiner Gattin Elisabeth, Tochter des Sir Leonard de Hastings, den 1461 gestifteten Hausorden Eduards IV., und da er 1469 in der Schlacht von Edgecate gefallen ist, so muß das Bild in der Zwischenzeit gemalt worden sein. James Weale macht es wahrscheinlich, daß Memling den Altar um 1467 — vielleicht in England selbst? — gemalt hat.

S. 5 u. 6. Über die Stifter des Altars, den Florentiner, in Brügge als Vertreter der Medici tätigen Kaufmann Jacopo Tani und dessen Gattin Catarina vgl. Warburg in den auf S. 170 angeführten „Studien". — Vermutlich für eine der Florentiner Kirchen bestimmt und 1473 in Brügge auf der Galeide „St. Thomas" des in Brügge ansässigen Tommaso Portinari mit Tuchen, Pelzwerk, Spezereien, Teppichwirkereien usw. zum Transport nach Italien verfrachtet, gelangte das Bild, als das Schiff in dem damals herrschenden Seekrieg des Hansabundes gegen England von dem Danziger Schiffer Peter Benecke gekapert ward, in die Hände der drei Danziger Reeder Sidinghusen, Valandt und Niderhoff, die es auf den Altar der Kapelle der Georgenbruderschaft ihrer heimatlichen Pfarrkirche stifteten. 1807 von den Franzosen nach Paris entführt, kam das Bild nach den Napoleonischen Kriegen gemäß den Friedensbedingungen von 1815 zunächst nach Berlin, Dezember 1816 wieder nach Danzig zurück. Die Schäden eines 1718 durch den Danziger Maler Christoph Kray, der sich auf der Tafel selbst bezeichnet hat, unternommenen Restaurationsversuches wurden 1815 durch Professor Bock in Berlin und ebenda 1851 in einer leider nicht genügend gründlichen Wiederherstellung durch Professor Xeller zum Teil beseitigt. An die Schicksale des Bildes im Anfang des vorigen Jahrhunderts erinnert das auf einer Tafel unter ihm angebrachte Distichon:

„Als das ew'ge Gericht des Kleinods Räuber ergriffen,
Gab der gerechte Monarch uns das erkämpfte zurück."

S. 16. Die Jahreszahl 1472, die das Bild trägt, wird gewöhnlich für unecht erklärt, so auch noch von Friedländer, der sie aber für beachtenswert und vielleicht vom verschwundenen Originalrahmen abgeschrieben erklärt. Siehe Friedländer, Die Brügger Leihausstellung (Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XXVI [1903]).

S. 17. Die Inschrift, die das Bild dem Hugo van der Goes zuschreibt und es in das Jahr 1472 setzt, ist sicher unecht. Sie ist mit Gold aufgetragen. Aber das Bild selbst wird wohl

so früh entstanden sein, wie die Inschrift angibt. Wahrscheinlich (vgl. Katalog der Münchener Pinakothek, Ausgabe von 1908) Teil eines Diptychons, welches sich nach dem Reisetagebuch eines venezianischen Kunstfreundes zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts im Haus des Pietro Bembo zu Padua befand. Vgl. Frizzoni in Notizia d'Opere di disegno, Bologna 1884.

S. 18. Flügel eines in seinen sonstigen Teilen verschollenen Altarwerks. Vgl. die beiden Figuren auf S. 119.

S. 19. Als von Antonello da Messina stammend einstmals im Besitz Denons zu Paris, schließlich in das Antwerpener Museum durch das Vermächtnis van Ertborns gelangt. Wenn das Bildnis wirklich, wie allgemein angenommen wird, den Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli aus Arezzo darstellt, von dem durch Urkunden nachgewiesen ist, daß er 1468 als Stempelschneider in den Diensten des Herzogs Karl des Kühnen stand, so muß es um 1470 entstanden sein, denn Spinelli wurde 1430 geboren.

S. 24. Das Bildnis im Haag wird von allen Kennern für eine echte Arbeit des Meisters erklärt, trotzdem kann ich meine Ansicht, daß es nur im allgemeinen zu Memlings Kreise gehöre, nicht aufgeben. Es hat weder in der Ausführung noch in der Auffassung die bei Memling gewöhnte Frische.

S. 26. Die Autorschaft der allgemein für echt gehaltenen Bilder ist nicht sicher. Kämmerer (a. a. O. S. 73) glaubt in ihnen die Überreste eines Altars zu erkennen, der als Stiftung von Wilhelm Vrelant und dessen Gattin ursprünglich die Johanniskapelle der Abteikirche zu Eeckhout bei Brügge schmückte.

S. 27–31. Auf dem Rahmen die Inschrift „opus Johannis Memling Anno 1479". Die Stifter des Altares sind nach Weale die Spitalvorsteher Anthonis Seghers und Jacob de Kueninc. Die Stifterinnen die Vorsteherin Agnes Casembrood und Schwester Clara van Hulsen.

S. 32 u. 33. Die Tafel befand sich (vgl. Katalog der Münchener Pinakothek, Ausgabe von 1908) als Mittelstück eines Flügelaltars in der Frauenkirche (Kapelle der Lohgerber) zu Brüssel, von wo sie als Geschenk der Zunftgenossen während der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des österreichischen Generalgouverneurs von Brabant und endlich im Jahre 1873 von der Familie Brion zu Brüssel in die Sammlung der Brüder Boisserée zu Köln überging und mit dieser in die Münchener Pinakothek gelangte. „Auf dem alten — heute verschwundenen Rahmen — las man: Im Jahre 1480 ward dies Werk gestiftet der Lohgerberzunft von Herrn Pieter Bultync, dem Sohne Joosts Lohgerber und Kaufmann, und seiner Gattin Katherina, der Tochter Gottfrieds van Riebbeke; und die Brüder der Zunft sollen nach jeder Messe ein Miserere und De Profundis für alle Verstorbenen lesen," s. Kämmerer, Memling, S. 99.

S. 40. Die Verwandtschaft der Tierbehandlung auf dem Bilde bei Cardon, dem Münchener Dreikönigsaltar (S. 32/33) und dem Brügger Altar von 1484 (S. 62/63) ist sehr groß.

S. 41 u. 42. Der Originalrahmen trägt die Inschrift: Dit . Werck . dede . maken . broeder . Jan . Floreins . alias . vander . Riist . broeder . proffes . van den . Hospitale . van . Sint . Jans . in . Brugghe . Anno . M . CCCC . LXXIX . Opus . Johannis . Memling.

S. 43. Die Umrahmung erinnert mehr an den Stil des Bouts als den des Rogier van der Weyden.

S. 44. Die Tafel wird sonst allgemein für eine eigenhändige Arbeit Memlings gehalten.

S. 45–48. Über diesen Altar und das Brügger Vorbild (S. 42/43) sowie über die kunsthistorische Stellung von Memlings Dreikönigsaltären s. Hugo Kehrer: Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, Band II S. 242 ff. Kehrer macht mit Recht die von Rogier van der Weyden gewählte Form der Komposition des Dreikönigsaltars von dem Vorbild der Mysterienbühne abhängig; aber weil nun dieses Vorbild auch den anderen Malern der Zeit zugängig war, glaube ich nicht, daß Memlings Brügger und Münchener Dreikönigsaltäre auf Grund der sehr äußerlichen Ähnlichkeiten als Nachahmungen des von Rogier van der Weyden gegebenen Typus angesehen werden dürfen. Beide Künstler können und werden aus derselben Quelle geschöpft haben. — Der Madrider Altar wird auch von Kehrer nicht für ein Original von Memlings Hand gehalten.

S. 49—51. Der Stifter des Bildes ist der Mönch Adriaen Reins. Das Triptychon wird häufig für nicht von Memling selbst gemalt gehalten. Es ist aber doch wohl echt. Die Außenflügel (S. 49) scheinen geringere Arbeit zu sein.

S. 54 u. 55. Das Bild ist vor einigen Jahren durch einen Brand gänzlich zerstört worden.

S. 58. Willem Moreel, Herr von Oost-Cleyhem, stammte aus einer in Flandern eingewanderten italienischen Familie, er war 1478 und 1483 Bürgermeister von Brügge; seine Frau (S. 59) war Barbara van Vlaenderberch mit dem Zunamen van Herftvelde.

S. 60. Als Dargestellte gilt allgemein Maria Moreel, die zweite Tochter der Vorgenannten, wogegen Kämmerer (a. a. O. S. 110) mit Recht einwendet, daß die Porträtierte wesentlich ältere Züge als ihre angebliche Mutter trägt.

S. 61 u. 62. Der Altar hat durch Beschädigungen gelitten, die die Veranlassung gegeben haben, daß man gezweifelt hat, ob er von Memling ohne Beiziehung von Schülern gemalt sei.

S. 65—67. Jacob Floreins, ein Brügger Drogenhändler, war ein Bruder von Jan Floreins, den wir auch als Gönner von Memling kennen. Das Pariser Bild gehörte der Mitte der achtziger Jahre an, doch glaubt Weale, daß es nicht vor 1490 vollendet worden sein könnte, weil die Gattin des Stifters bereits als Witwe erscheint.

S. 69. Der Originalrahmen trägt die Inschrift: Hoc . opus . fieri . fecit . Martinus . de . Newenhoven . Anno . DM . 1487 . Anovero . statis . sue . 23. Martin van Nieuwenhove wurde 1463 geboren, war 1497 Bürgermeister von Brügge und starb 1500.

S. 71. Nach Warburg — s. den früher zitierten Aufsatz — war der Dargestellte Benedetto Portinari, der 1466 geboren ist. Das Alter würde also gut zu dem Bilde passen. Das Gemälde stammt gleich dem auf S. 72 aus dem Kloster S. Maria Nuova in Florenz, das durch seine Beziehungen zu der Familie der Portinari bekannt ist. Kämmerer (a. a. O. S. 120) glaubt aus den gleichen Größenverhältnissen der Bilder auf S. 70—72 schließen zu dürfen, daß sie einstmals zu einem Triptychon vereinigt gewesen sind.

S. 72. Im Louvre gibt es eine Zeichnung zum heiligen Benedikt (Abb. auf S. XXXII der Einleitung), deren Echtheit bestritten ist.

S. 73. Eine auch nur annähernde Datierung dieses Porträts ist schwer. Das aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. der Niederlande 1850 erworbene Porträt steht wesentlich näher bei Memling als das folgende Berliner Stück.

S. 74. Das Berliner männliche Porträt, ehemals auf einem Landsitz bei Danzig, 1896 erworben, ist ein Gegenstück zu dem weiblichen Bildnis auf S. 75, das, aus der Sammlung Meazza in Mailand stammend, durch L. Nardus in Suresnes als Leihgabe in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gekommen war und sich jetzt im Louvre befindet. Die Zugehörigkeit zu Memlings eigenen Bildnissen scheint mir noch immer ausgeschlossen zu sein.

S. 78. Die Stifterinnen des Ursulaschreins waren nach Weale die Nonnen Jocosa van Dudzeele und Anna van den Moorteele. Der Schrein wurde am 21. Oktober 1489 in Anwesenheit von Gillis de Bardemaker, dem Bischof von Sarepta und Suffraganbischof von Tournay, dem Gebrauch übergeben. Weale glaubt, daß der Bogenschütze des Bildes auf S. 87 das Porträt des berühmten Dschem sei, des 1482 in christliche Gefangenschaft geratenen Bruders von Sultan Bajazet II. Die heilige Ursula war nach der Legende die Tochter des britischen Königs Maurus, die, einer Werbung des heidnischen Prinzen Aetherius von England auszuweichen, dem Freier auferlegte, ihr zehn adelige Jungfrauen seines Landes als Hofstaat und weitere zehntausend Mägde aus dem Volke zu überweisen, mit denen sie drei Jahre lang auf Schiffen seiner Flotte umherreisen und die sie zum christlichen Glauben bekehren wolle.

S. 92 u. 93. Warburg nennt — s. den früher zitierten Aufsatz — als Stifter des Altars dieselben Tommaso und Maria Portinari, die den berühmten Altar von Hugo van der Goes in Florenz gestiftet haben, so daß nach dem jugendlichen Alter der Stifter das Werk ziemlich früh entstanden sein müßte. Ich kann das nach der künstlerischen Haltung des Altars nicht glauben und finde auch keine zwingende Ähnlichkeit zwischen dem Stifterbildnisse auf den zwei Altären.

S. 99—101. Über die Geschichte des Lübecker Altars vgl. Th. Gäderts in den auf S. 170 zitierten

Schriften. Stifter des Altarwerks ist der aus Grefrath am Rhein stammende Lübecker Bankier Heinrich Greverade, der es durch seinen in den Niederlanden als Geistlicher lebenden Bruder Adolf 1491 bei Memling bestellte und es der Kapelle zum Heiligen Kreuz im Lübecker Dom widmete, allwo sich jährlich am 2. Februar die von ihm in Gemeinschaft mit seinen Freunden Heinrich Castorp und Hans Pawels zu Ehren der auf den Außenseiten des Altars dargestellten Heiligen begründete Brüderschaft zu gemeinsamer Andacht zu versammeln pflegte.

S. 105. Die in diesem Ausschnitt dargestellten Gestalten am Bildrand sind mehrfach nach ihren eigentümlichen Gesichtszügen als Familienmitglieder vom Hause Burgund oder Habsburg gedeutet. C. F. Rumohr (Deutsches Museum, Wien 1813, Bd. IV S. 179) glaubte darin Mitglieder des Lübeckschen Geschlechts der von Brömbsen zu erkennen. Vgl. Gädertz im Text zum 1901 erschienenen Tafelwerk S. 5.

S. 117. Bildete mit den Flügeln auf S. 119 ein Triptychon. Vgl. die Komposition mit der der Westminster-Madonna auf S. 142, die aus denselben Elementen besteht, aber weniger fest und doch schwerer ist.

S. 118. Die beiden Akte sind nicht nur im Vergleich mit denen von Eyck im Genter Altar (Abbildung auf S. XXXIX der Einleitung) und denen des Hugo van der Goes als Abschluß der altniederländischen Kunst in bezug auf die Darstellung des Nackten, sondern auch bereits als Beginn einer neueren Kunst aufzufassen.

S. 119. Vergleiche die beiden Figuren mit denen auf S. 18, die noch rein gotisch sind, während hier schon eine Vorstufe der Selbstsicherheit und der klaren Räumlichkeit der Renaissance gegeben ist, obschon die Umrahmung auch noch gotisch ist. — In der Unterschrift ist die Jahreszahl richtigzustellen in 1490.

Anhang

(Zweifelhafte und unechte Bilder, Kopien)

S. 120—122. Die drei Tafeln bildeten vordem den Schmuck der Orgelbrüstung in der Benediktinerkirche Santa Maria del Real zu Najera in Altkastilien.

S. 127—129. Diese sechs Täfelchen eines Reisealtars sind viel besprochen, und bald dem Memling, bald dem Miniaturenmaler Simon Marmion zugeschrieben worden. Auf der Brügger Ausstellung altniederländischer Kunst im Jahre 1902 wurden sie für echte Werke aus Memlings Spätzeit genommen; s. Friedländers erwähnten Aufsatz. Für Memling selbst haben sie doch wohl zu wenig Stil. Das Wappen (s. 129 r.) ist das einer aus Venedig und Dalmatien stammenden Familie Borelli (vgl. Verzeichnis der Städt. Gemäldesammlung in Straßburg, 2. Aufl. 1903).

S. 130. Die Verkündigung der Sammlung Radziwill soll das Datum 1482 getragen haben. Die Typen erinnern an Memling; aber die Komposition fällt ganz aus Memlings Stil heraus. Auch ist die Malweise zu hart.

S. 132. Das feine Bildchen scheint auf einer Kreuzung zwischen den Andachtsbildern aus der Schule des Rogier van der Weyden und der des Memling zu beruhen.

S. 133. Die Madonna Bethune geht auf die Madonna vom Porträt des Martin van Nieuwenhove (S. 68) zurück, nach der sie kopiert zu sein scheint.

S. 138. Die Madonna Goldschmidt berührt sich zu eng mit dem großen, wesentlich besser ausgeführten Johannesaltar in Brügge, um als eine fraglos eigenhändige Arbeit des Meisters gelten zu können. Immerhin muß sie wenigstens als Schularbeit angesehen werden. In der Akademie-Sammlung zu Venedig befindet sich eine geringwertige Kopie nach der Madonna Goldschmidt.

S. 139. Das Triptychon bei Morrison ist in seiner auffallenden Betonung der Raumanlage eines der merkwürdigsten Bilder aus Memlings Schule.

S. 140. Die Madonna Wernher hat unter den nicht gesicherten Andachtsbildern aus Memlings Kreis den meisten Anspruch darauf, von dem Künstler selbst herzurühren.

S. 141. Die Londoner Madonna, die von einem unbekannten Nachfolger Memlings herrührt.

kann als ein gutes Beispiel dafür gelten, wie um das Jahr 1500 die altniederländische Malerei sich von selbst und über Memlings Formanschauung hinaus dem ausgeglichenen Ideal der Renaissance nähert.

S. 142. Die Westminster-Madonna ist schon in ihrer massigen Komposition und in den weichen Formen als ein Werk der Übergangszeit zum 16. Jahrhundert gekennzeichnet.

S. 143. Hier kündigt sich bereits das barocke Wesen der Kunst vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an.

S. 144. Eine veränderte, schwache Wiederholung des aus Memlings Schule stammenden Münchner Diptychons befindet sich in der Sammlung Figdor zu Wien.

S. 152. Das Martyrium des heiligen Sebastian in Brüssel hat besonders im landschaftlichen Teil und in den Nebenfiguren vieles, was an Memling erinnert; es ist aber im ganzen zu spitz für ihn.

S. 154 u. 155. Das aus dem Besitz eines englischen Geistlichen stammende Altärchen von Chantilly, das eine zwar anmutige, aber etwas schwächliche Arbeit ist, wurde in der letzten Zeit auch der französischen Schule zugeschrieben.

S. 157. Das Fragment in der Sammlung Brocklebank läßt trotz aller Beschädigung noch immer erkennen, daß das Ganze wohl ein starkes Werk gewesen sein wird. Man kann Memlings Autorschaft ja nicht beweisen, aber man darf sie als sehr wahrscheinlich ansehen.

S. 158. Die Stuttgarter Bathseba wird jetzt wieder dem Memling selbst zugeschrieben; doch scheint sie etwas später zu sein. Aus dem Umstand, daß die linke obere Ecke des Bildes mit einem Teil der Architektur und der Gestalt des David später, frühestens im siebzehnten Jahrhundert, eingesetzt worden ist, erklärt es Konrad Lange (Katalog der Stuttgarter Galerie, 2. Aufl. 1907) für möglich, daß auf einem Gegenstück zu diesem Bilde David, Urias den Brief mit dem verderblichen Befehl überreichend, dargestellt gewesen sein mag.

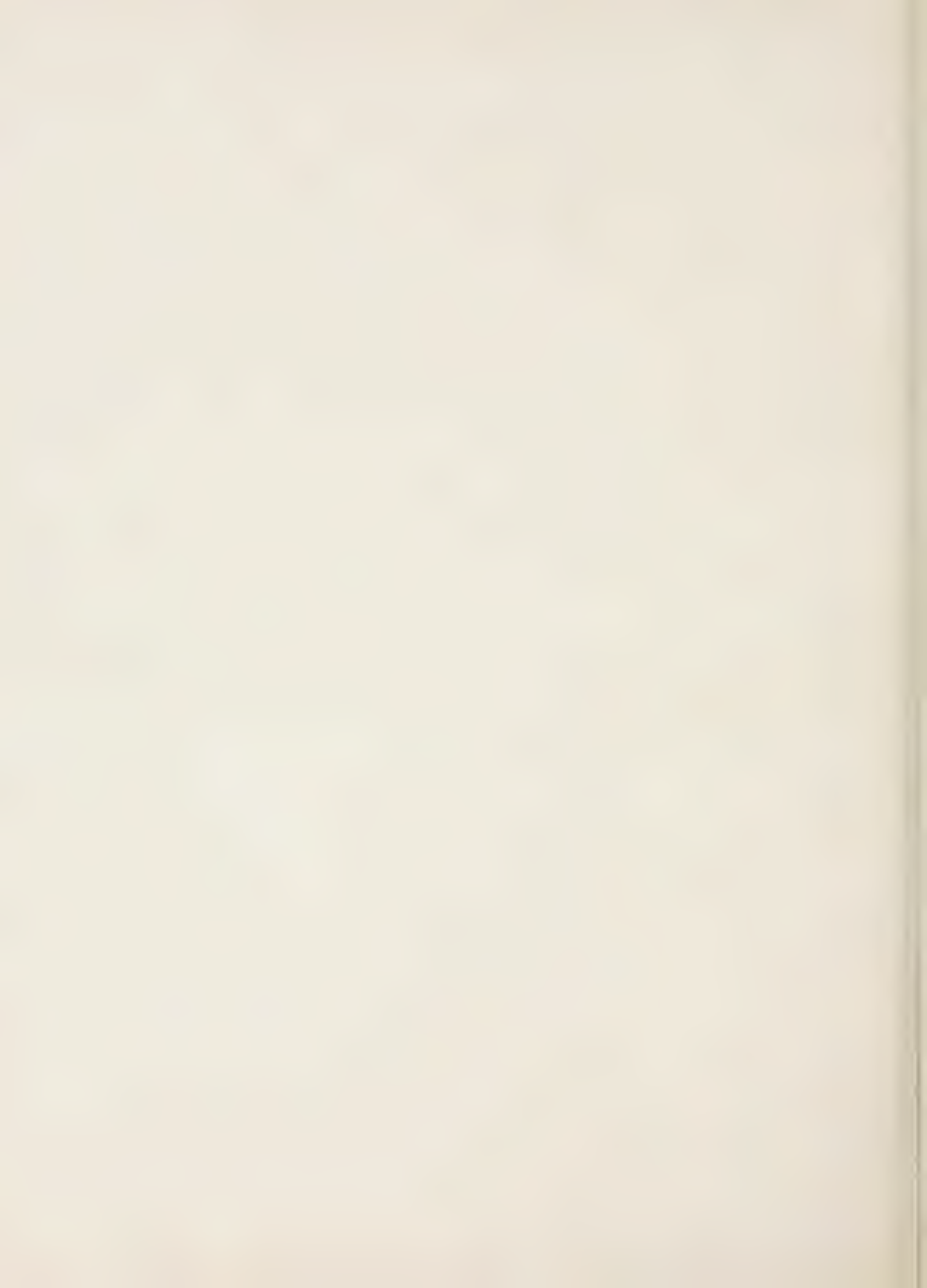
S. 160 u. 161. Die Bildnisse des Tommaso Portinari und seiner Frau würden trotz einiger Trockenheit wohl zu Memling passen; aber beide sind so sehr von einem dicken Firnisüberzug entstellt, daß ein Urteil schwer möglich ist.

S. 162. Das Bildnis eines alten Mannes in der Sammlung Oppenheim wurde von Firmenich-Richartz als Werk des Jan van Eyck in die Literatur eingeführt; es gehört aber bestimmt dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und vielleicht Memling selbst an.

S. 163. Das Original ist in Brüssel. Siehe S. 59.

S. 164 u. 165. Die zwei Bildnisse Antons von Burgund in Dresden und Chantilly sind Kopien. Ob das Original in einem nach Scheiblers Angaben in Hampton Court befindlichen Bild zu erblicken ist, kann ich nicht sagen; ich konnte es gleich Woermann, der (vgl. Katalog der Dresdner Galerie, 7. Aufl. 1908) Hampton Court 1891 besuchte, dort nicht finden.





Chronologisches Verzeichnis der Werke

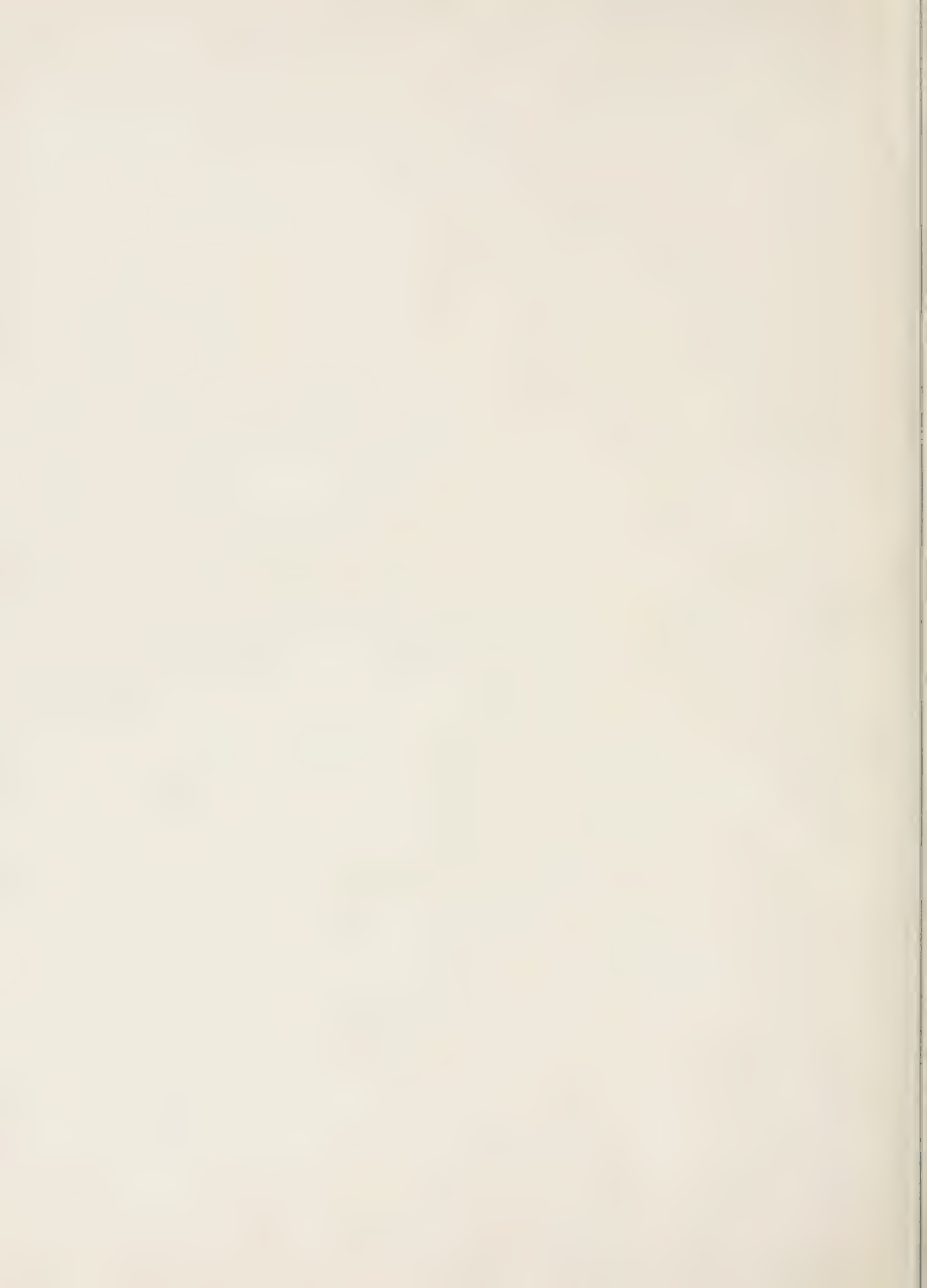
Zweifelhafte und unechte Bilder — Kopien





Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde





Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Apostel und Heilige — II. Bildnisse: 1. Bekannte Personen (a. Männer, b. Frauen), 2. Unbekannte Personen (a. Männer, b) Frauen) — III. Allegorische Darstellungen, Verschiedenes

3. Apostel und Heilige

II. Bildnisse

1. Bekannte Personen

a) Männer



